

الفصل

Alfaisal

العددان ٥٠١ - ٥٠٢ شوال - ذو القعدة ١٤٣٩ هـ - يوليو - أغسطس ٢٠١٨ م

السينما تعود إلى السعودية

التاريخ السري لأزهار الشر
٤٠ وجهًا لداريوش شايفان
عودة اليمين الأصولي الأميركي
طه عبدالرحمن يخاضع العقل

سلمى الجيوسي:
مسؤولو الثقافة
العربية خذلوني





مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies



KFCRIS

www.kfcris.com



الشؤون الثقافية



الكتب والإصدارات



التدريب



المتاحف



المكتبة



المحاضرات والندوات



البحوث والدراسات



**مقالات لنخبة من أهم الكتاب
ملفات وتحقيقات وقضايا عن الراهن الثقافي والسياسي
مع إطلالة على الإبداع في مختلف الفنون**

@alfaisalmag



alfaisalmag



alfaisalmag



مجلة الفصل



www.alfaisalmag.com



الملف

السينما في السعودية ١٤ ← ٥٧

■ خاص الفيصل
جامعة عفت تتفرد بتدريس فنون
السينما للسعوديات

■ أمين صالح
السينما في البحرين

■ خالد الصديق
السينما الكويتية

■ عبدالله الجنيبي- نائلة الخاجة- منال بن عمرو- نجوم الغانم
السينما الإماراتية

■ أمل السعيد
سينما عمان

■ طارق الشناوي
طفرة في سينما الخليج

■ أمير العمري
الطموح لبناء صناعة سينمائية

■ إبراهيم العريس
نظرة على السينما السعودية

■ سمر البيات- هند الفهاد- هناء الفاسي- محمد السلطان-

■ عبدالعزيز الفريج
الوصول إلى «كان» لم يكن ضربة حظ

■ فهد الأسطى
مخرجات سعوديات يعالجن قضايا المرأة

■ سلطان البازعي
انتهت تحديات وبدأت أخرى

■ فهد اليحيا
خطوات لسد الفجوة الزمنية التي ساد فيها الظلام

■ عبدالسلام الوابل
السينما ممارسة اجتماعية منظمة

■ خالد ربيع السيد
من الأحواش إلى قاعات الأيماكس المتطورة

ردم

١١٤٠ - ٢٥٨

رقم الإيداع

مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٥٤٢

• الآراء المنشورة تعبر عن وجهة نظر كاتبها، ولا تمثل رأي مجلة الفيصل.
• تكفل المجلة حرية التعليق على موضوعاتها المنشورة شريطة الالتزام بالموضوعية.
• تحتفظ المجلة بحقوق ملكيتها للمواد المنشورة فيها، ويتطلب إعادة نشر أي مادة إلكترونيًا أو ورقيًا الحصول على موافقة المجلة مع الإشارة إلى المصدر.
• ترسل المواد إلى بريد المجلة الإلكتروني: editorial@alfaisalmag.com

بورترية



فيليب روث: الأدب ليس مسابقة جمال أخلاقية

(خالد الجبيلي)

١٠٠

في حديث دار بين الكاتبة البريطانية زادي سميث وفيليب روث عن السباحة التي يحب كلاهما ممارستها، قالت سميث: إنه سألني، «بماذا تفكرين وأنت تقطعين كل شوط في السباحة؟» فأجبت بالحقيقة المملة، «أفكر بأنني سأقطع الشوط الأول، ثم الثاني، وهكذا»، فضحك وقال: «أختار سنة، لنقل ١٩٥٣م، ثم أفكر بما حدث لي في حياتي أو ما حدث للأشخاص الذين هم ضمن دائرتي الصغيرة في تلك السنة.

دراسات



الاقتصاد الموسيقي.. الأغنية الدينية أنموذجًا

(رشيد جرموني)

٦٢

آخر تقرير «لاتحاد إذاعات الدول العربية»، توقف عند وجود ما لا يقل عن ١٢٤ قناة عربية خاصة بالأغاني. (اتحاد إذاعات الدول العربية، البث الفضائي العربي: التقرير السنوي، ٢٠١٤م). ونظرًا لحجم هذه الأغاني، فإن بعض الباحثين بدؤوا يتحدثون عن مفهوم جديد وهو «الاقتصاد الموسيقي»، الذي بدأ يضيء في حجم مداخيله ما تدركه كبرى الشركات الصناعية في مجالات الطائرات والسيارات والحواسيب على المستوى العالمي.

كتب



عبدالفتاح كيليطو.. بين أسئلة الكتابة وقضايا

(مدوق نور الدين)

١٦٢

«كيليطو» والكتابة: يحق القول بداية بأن «عبدالفتاح كيليطو»، يمتلك فرادته على مستوى ممارسة البحث الأدبي والنقدي. والواقع أن خاصة فرادته تتمثل أساسًا ليس في كونه كاتبًا، إنما في كونه قارئًا حاذقًا يجيد التقاط تفاصيل نصية يعدها القارئ العادي دون وظيفة صوغًا أو معنى في البناء النصي، في حين يعدها المؤلف النواة المركزية لترسيخ الفهم، التفسير والتأويل.

تحقيقات



أدباء عرب في المهجر جزر ثقافية وأزمة هوية..

(الفصل خاص)

١٣٤

نشأ مصطلح أدباء المهجر عندما هاجر كثير من الشوام إلى الأميركتين، ولمعت أسماء كتاب عاشوا وتكيفوا مع أحوال وثقافات البلدان التي هاجروا إليها. وكانت أغلبية المهاجرين وقتها تسعى إلى تنفس الحرية في بلدان العالم الجديد، هربًا من قسوة القبضة التركية على بلدانهم. كان ذلك في الماضي البعيد، لكن لاحقًا بعد عقود وبسبب الأنظمة السياسية هذه المرة، فر عدد كبير من الأدباء والمثقفين إلى المنفى بحثًا عن الحرية وأيضًا سعيًا إلى حياة كريمة من ناحية العيش.



رسالة إلى دورين.. قصة حب

(جيرار هيرش - ترجمة: أشرف الفرقني)

١٢٠

سيواصل جيرار تبديل أسمائه كما لو أنّها أقنعة تحميه من العالم الخارجي المُرعب. فبعد دراسته في سويسرا، تحصّل على شهادة الهندسة في الكيمياء. ثم أبدى اهتمامًا كبيرًا بالفلسفة والفكر، خصوصًا بعد اطلاعه على كتاب «الوجود والعدم» لجان بول سارتر.

كتاب

٧٤



أشجان هندي

حرية الإبداع وسلطة الوصاية

١٠٢



إبراهيم محمود

عنتره وعيلة في عالم ما بعد العولمة

١١٦



فيصل دراج

النزول إلى دمشق

١٣٠



نادر كاظم

داريوش شايغان.. هوية بأربعين وجهًا

١٧٤



نور الدين غزوان

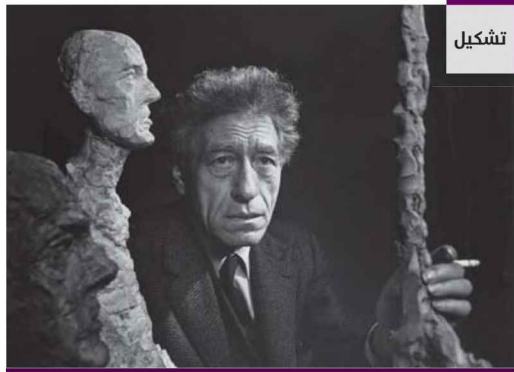
إريك فروم ناقدا!

١٨٤



لطفية الدليمي

العلم والبنية التحتية للثقافة العربية



ألبرتو جياكوميتي.. الحُطّ يسأل والقحط يجيب

(إلياس مركوح)

١٧٦

لا أحد يفلت من قوة الإحياءات لحظة الوقوع البصري على أعمال هذا الفنان. هذا ما حدث معي حين تعرفتُ نماذج من أعماله، في الثمانينيات تحديدًا، وفي الصفحات الملونة والأنيقة لمجلة «فنون عربية» التي نشرت، حينذاك، موضوعًا عنه بحسب ما أذكر. كما أذكر أنّ اسمه ظل صدها عاليًا بوصفه فنانًا إيطاليًا! ألبرتو جياكوميتي!

١٦٢ ← ١٧٣

كتب



مدير التحرير

أحمد زين

رئيس قسم التصميم

ينال إسحق

الإخراج والتنفيذ

رياض دغدوف

مبارك علي

الموقع الإلكتروني

معتز عبدالمجيد

التدقيق والمراجعة اللغوية

عبدالله الدوسري

محمد نصير سيد

الاشتراكات والتوزيع

جعفر عبدالرحمن

محمد المنيف

٢٧٥٦/٦٤٠ - تحويلة: (+٩٦٦) ١١٤٦٠٣٢٥٥

مباشر ١١٢٩٣١٢٣٣ (+٩٦٦)

subscriptions@alfaisalmag.com

مراسلات التحرير

editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة

ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١

المملكة العربية السعودية

هاتف المجلة: ٢٧٠٣٠٣٧ (+٩٦٦) ١١٤٦٠٣٠٣٧

فاكس: ١١٤٦٧٨٥١ (+٩٦٦)

contact@alfaisalmag.com

الإعلانات

هاتف: ١١٤٦٧٨٥١ (+٩٦٦)

advertising@alfaisalmag.com



نصوص

٦٧ سبينوزا (أروى المهنا)

٩٩ قصيدتان (آمال نوار)

١٤٠ أذن فان غوخ (عبدالله ناصر)

١٤٢ طرابلس.. باب البحر، باب الريح (عاشور الطويبي)

١٤٦ قصائد من الشعر الأميركي الحديث (شريف بقره)

١٤٨ الحالم (٢٠٤٨) (ليانة بدر)

١٥٢ كان مثلي وينسى (أحمد الخطيب)

١٥٣ احتمالات (صالح لبريني)

١٥٤ قصائد (بنعيسى بوحمالة)

١٥٦ عابر سبيل (فدى جريس)

في هذا العدد

- من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي (حسن المودن)..... ٥٨
- صحوة اليمين الأصولي الأمريكي (إميل أمين)..... ٦٨
- حوار مع سلمى الجيوسي (جعفر العقيلي)..... ٧٦
- كتاب في متاهة السياسة (سعيد خطيب)..... ٨٤
- التاريخ السري لأزهار الشر (طارق غراموي)..... ٩٠
- روحانية طه عبدالرحمن وأسئلة التاريخ (كمال عبداللطيف)..... ٩٤
- رائد آخر... من رؤاد الطيران (خالد بن عبدالكريم البكر)..... ١٠٤
- رسائل جون شتاينيك وبومياته (أحمد الزناتي)..... ١٠٨
- أوليفيه روا (إميليا كابتن)..... ١١٢
- أعمال الشاعر (محمد محمود مصطفي)..... ١٢٤
- قراءة الشور وصور القراءة (ربيع ردمان)..... ١٢٦
- «زوكر بيرغ».. (محمد حسين أبو العلا)..... ١٥٨
- حوار مع الفوتوغرافي خالد المرزوقي..... ١٨٠

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالاً سعودياً للمؤسسات، أو ما يعادلها بالدولار الأمريكي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص. ب ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٣٣، المغرب، الشركة التشريعية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص. ب ٢٣٩١٥ الصفاة - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة

الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع

AL WATANIA DISTRIBUTION

هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (6826606660001) مصرف الإنماء، آبيان: (SA 780500006826606660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفَيْصَل الثقافية.

تعزيز مفهوم تسويق الأوطان

أكد الأمير تركي الفيصل رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية أن المقومات الأثرية التي تمتلكها السعودية مثل الآثار والمشروعات الجديدة التي منها «نيوم» و«القدية» إضافة إلى المنح الدراسية في الخارج تسهم في تعزيز مفهوم «تسويق الأوطان». وقال خلال محاضرة عن «تسويق الأوطان» في الغرفة التجارية في العاصمة الرياض: إن التواصل مع الآخر والجلوس وجهاً لوجه أفضل طريقة لبلوغ الآخرين ووسيلة لتسويق الدول لأوطانها، بخلاف سفرائها وزيارات رجال أعمالها، وإرسال الطلاب للبعثات الدراسية في دول العالم، مشيراً إلى أنه لا يوجد شيء يمكن إخفاؤه عن الآخرين، «فنحن نعتز بتاريخنا وتراثنا». وأضاف: «المنح الدراسية في الخارج من أفضل الوسائل التي نروج لها وتسهم في تسويق الأوطان، ولا سيما أن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية لديه مشروع «الطلبة» من دول العالم وجامعاتها لزيارة السعودية ومواقعها المختلفة والاطلاع على آثارها والاجتماع مع نظرائهم، وتهيئة فرص التعامل معهم على كل مستوى، وكذلك برنامج «الباحث الزائر». وفيما يتعلق ببدء السعودية مشروع المنح للطلاب الأجانب من الدول الإسلامية في تخصص الدراسات الإسلامية واللغة العربية، أوضح الأمير تركي الفيصل أنه لا يوجد هناك عذر على مستوى الجامعات الحكومية أو الخاصة يمنع التوسع واستقطاب طلاب وطالبات من مختلف دول العالم، وهو ما يسهم في إيجاد سفراء لنا كثر في العديد من دول العالم وتعزيز تسويق الأوطان.

حوار سعودي- أميركي: رؤية شبابية



أقام المركز ورشة عمل بعنوان «حوار سعودي- أميركي: رؤية شبابية»، بالتعاون مع مركز رفيق الحريري للشرق الأوسط التابع للمجلس الأطلسي. وحملت الجلسة الأولى عنوان: «الإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية». وناقش المتحدثون خلالها كيفية تفاعل القطاعات الحكومية والمجتمع بشكل مختلف مع التغيرات في السعودية، وكذلك الحاجة إلى المواقف الحكومية للتكيف مع المتغيرات. وأهمية مساعدة بعض القطاعات المجتمعية التي قد لا تكون قادرة على التكيف

مع التغيرات. إضافة إلى مناقشة التحديات والبرامج المطروحة في رؤية السعودية ٢٠٣٠. أما الجلسة الثانية وعنوانها «الأمن الإقليمي». فناقش المتحدثون فيها دور السعودية كعنصر فاعل على الساحة الدولية، والاختلافات في أدوارها. كما ناقشوا إستراتيجية الولايات المتحدة تجاه النفوذ الإيراني في المنطقة، والدور السعودي في وقف الحوثيين، والحاجة إلى إستراتيجية مشتركة بين السعودية وأميركا. كما ناقشت الجلسة التحديات الأمنية، وسيادة الدولة القومية، ودور الجماعات الفاعلة غير الحكومية في المنطقة. ودار النقاش في الجلسة الثالثة حول «العلاقات السعودية- الأميركية»، إضافة إلى تمكين المرأة في رؤية السعودية ٢٠٣٠، كما ناقشوا وجهات النظر المختلفة لدى الدول العربية تجاه حلول السلام في سوريا والتحديات التي قد تأتي مع ذلك. واختتمت الورشة بحوار مفتوح بين الحضور.

أوروبا والخليج: وجهة نظر سلوفينية

عقد المركز حلقة نقاش بعنوان: «أوروبا والخليج: وجهة نظر سلوفينية»، بمشاركة أندريه لوجار وزير الدولة في وزارة الخارجية السلوفينية، وأدارها الدكتور عوض البادي المستشار بالمركز. وتحدث الوزير السلوفيني عن العلاقات بين دول منطقة الخليج العربي وجمهورية سلوفينيا، والتحديات التي تواجهها، وسبل تطويرها. وأشاد برؤية المملكة ٢٠٣٠ قائلاً: إن دولته ستستفيد كثيراً من التعاون مع المملكة ضمن سياق الرؤية في عدة جوانب اقتصادية وثقافية. كما أكد أندريه لوجار أهمية رفع مستوى التعاون بين دول الخليج العربية وسلوفينيا، وتعزيز ثلاثة محاور في العلاقات بين الدول؛ وهي: سيادة القانون، وضمان حقوق الإنسان، والحوكمة الرشيدة. وذلك من أجل استقرار النظام الإقليمي لدول الخليج، مشيراً إلى أن بلاده تتطلع إلى تعزيز العلاقات وعقد مزيد من المؤتمرات وفرص الحوار بين دول مجلس التعاون الخليجي وسلوفينيا في المجالات ذات الاهتمام المشترك؛ من أجل تبادل الآراء والخبرات في مختلف الميادين الثقافية والاقتصادية والتنمية.

التطورات الجيوسياسية في القرن الإفريقي

ومنطقة البحر الأحمر



نظم المركز حلقة نقاش بعنوان: «التطورات الجيوسياسية في القرن الإفريقي ومنطقة البحر الأحمر»، بمشاركة السفير أربن أندرسون، مبعوث المملكة السويد الخاص للقرن الإفريقي، وأدارها الدكتور عبدالله بن خالد مدير إدارة البحوث بالمركز. وتحدث السفير السويدي عن منطقة القرن الإفريقي

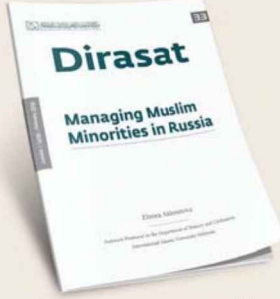
ذات الأهمية الإستراتيجية جغرافياً واقتصادياً وعسكرياً، التي تكتسب أهمية حيوية كبرى؛ لأنها تطلُّ على المحيط الهندي وعلى المدخل الجنوبي للبحر الأحمر حيث مضيق باب المندب، منوهاً إلى أنها تتحكَّم في طريق التجارة العالمي القادم من آسيا ودول الخليج العربي عبر مضيق باب المندب ومن ثم إلى قناة السويس وصولاً إلى أوروبا.

لماذا هذه المرة الأمر مختلف؟

تعليق يحثي يكتبه الأمين العام للمركز الدكتور سعود السرحان، ويسلط فيه الضوء على عام ١٩٧٩م الذي كان مميّزاً ومهمّاً في العالم الإسلامي الذي شهد آنذاك حدثين بارزين: ثورة إيرانية ناجحة أطاحت بنظام الشاه العلماني واستبدلت به نظاماً سياسياً شيعياً إسلاموياً بقيادة آية الله الخميني، وغزو الاتحاد السوفييتي أفغانستان. وخوفاً من موجة الإلحاد المفترض التي صاحبت الاشتراكية والمشاريع المعادية للمسلمين في جميع أنحاء العالم الإسلامي، استلهمت الجماعات المسلحة النموذج

الثوري الإيراني، الذي اكتسب رواجاً عالمياً بين شباب المسلمين. لم تكن ظاهرة المجاهدين مستوحاة من الإسلام الخميني فقط، ولكن من تصاعد شعبية الإسلام السياسي السني وبخاصة في العالم العربي عبر نموذج جماعة الإخوان المسلمين، التي تسللت إلى مختلف الأجهزة الإدارية، والتعليمية، والدينية، والحكومية في العالم العربي بعد نفيها من مصر في أواسط القرن العشرين. كما أعطى حدث ثالث وقع في السعودية هذا العام أهميته: فأول مرة منذ إخماد ثورة المتعصبين القبلين من الإخوان في العشرينيات من القرن العشرين، احتل متعصب يدعى بالمهدي (المنتظر) الحرم المكي لمدة أسبوعين.

إدارة الأقليات المسلمة في روسيا



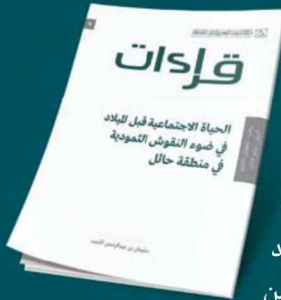
تنظر الباحثة الأميرة أحميتوفا في دراستها هذه إلى العلاقة بين السعودية والاتحاد الروسي (روسيا) في ضوء حقوق الأقليات المسلمة من خلال تحليلها لتاريخ الإسلام في الأراضي الروسية. وتركز على حقوق المسلمين الخاضعين للحكم القيصري منذ عام ١٥٥٢م وخلال حقبة الحكم السوفييتي. وتشير الدراسة في جزئها الأول إلى أن الإسلام كانت له أسس قوية كدين رسمي في الفولجا - إقليم الأورال والقوقاز خلال السنوات الأولى من الإسلام. ويبين هذا الجزء أن العلاقات التاريخية بين المسلمين وروسيا القيصرية لم تكن في حالة نزاع دائم. أما الجزء الثاني من الدراسة الذي يستند على مصادر أرشيفية روسية، فيعرض وصفاً مقتضباً للعلاقات الدبلوماسية بين روسيا والسعودية. ثم يأتي الجزء الثالث، الذي يناقش وضع الإسلام والمسلمين في روسيا الحديثة منذ انهيار الاتحاد السوفييتي، وأنه نتج عن إحدى عواقبه التمييز الديني وانتشار جو معادٍ للإسلام في روسيا. في عام ٢٠٠٢م، تبنت روسيا قانوناً جديداً يتعلق بـ«محرابة النشاطات المتطرفة»، أدى إلى تراجع الحريات الدينية، والتأثير المباشر في العلاقات بين السعودية وروسيا.

الأقلية العرقية خارج الصين



تسلط الدراسة التي أعدها محمد السديري، الباحث في المركز الضوء على أنشطة «الجبهة المتحدة» التي يقوم بها الحزب الشيوعي الصيني لصالح الصينيين المغتربين في السعودية، الذين يُراوح عددهم بين ١٥٠,٠٠٠ و ١٨٠,٠٠٠. وتوضح الدراسة مفهوم «الجبهة المتحدة» من ناحية صلتها بالسياسة الصينية والعلاقات الخارجية، وتدرس تطوره التاريخي وتطبيقاته المعاصرة. كما تدرس الطرائق التي جرى من خلالها تنفيذ أنشطة الجبهة المتحدة في السياق السعودي، وبالتحديد فيما يتعلق بالمسلمين الصينيين (الهوي) والتركستان (الأيغور والأوزبكين والكازاخستانيين) الذين يشكلون المجتمع الصيني في السعودية. وأخيراً، تأخذ الدراسة بعين الاعتبار المناقشات العالمية الجارية وبخاصة أنشطة الجبهة المتحدة، وهل تمثل هذه الأنشطة التي تضطلع بها الجبهة المتحدة مشكلة سياسية محتملة للعلاقات الصينية - السعودية، أو حتى بين الصين وبلدان الخليج بشكل عام.

الحياة الاجتماعية قبل الميلاد في منطقة حائل



في هذه الدراسة يقول الباحث التاريخي الدكتور سليمان الذيب: إن استيطان منطقة حائل - شمال المملكة العربية السعودية- يعود إلى العصور الحجرية، وقد ساعدت بيئتها المناسبة، إلى حد كبير، على جذب الإنسان إليها وتفضيلها على غيرها. وأشار إلى أن مما تركه إنسان حائل تلك الكتابات المعروفة تجاوزاً بـ«التمودية»، وهي كتابات يُستحسن، كما ذكر الذيب، أن نسميها أيضاً: الكتابات الشعبية. وقال: إن عددها ومناطق انتشارها ومضامينها يجعلها كذلك، «فهي تزيد على الآلاف، وانتشارها يغطي، بشكل واضح، جميع مناطق شبه الجزيرة العربية من شمالها إلى جنوبها مروراً بوسطها، ومن غربها إلى شرقها أيضاً. أما مضامينها فتعكس واقع الإنسان من دون تجميل، ويمكننا أن نسميها دون تردد: تغريدات «تويتر» ذلك الزمن؛ فهي تُعبر عن آماله وطموحاته ودعواته وخلجاته وأدق تفاصيل حياته؛ كما أنها قصيرة ومباشرة. كل ذلك بخط وحيد انتشر فيها هو القلم التمودي».

السعودية والتطورات الإقليمية في الشرق الأوسط



شارك الأمير تركي الفيصل رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، في ندوة بعنوان: «المملكة العربية السعودية والتطورات الإقليمية في الشرق الأوسط»، عقدها معهد ستوكهولم الدولي لأبحاث السلام وأدارها يان إلياسون رئيس المعهد وزير الخارجية السويدي ونائب الأمين العام للأمم المتحدة، في العاصمة السويدية ستوكهولم. وأوضح

الفيصل في ورقة عنوانها «الأزمات في الشرق الأوسط: منظور سعودي»، أن المملكة ليست استثنائية في محيطها العربي وإقليمها الشرق أوسطي في الدفاع عن سلامها وأمنها الداخليين وتفادي الصراعات الداخلية والعمل على تأسيس نظام إقليمي مستقر سلمي جديد، مشيرًا إلى أن السعودية ثابتة وحاسمة في مواجهة التدخلات الإيرانية في المنطقة وزعزعة استقرار الجيران لضمان الهيمنة، وأنها تأمل أن يشجع الشعب الإيراني قادتهم على اتخاذ طريق أكثر حكمة وأكثر أمانًا. وذكر الأمير تركي أن المملكة برؤيتها الجديدة ٢٠٣٠ وإجراءاتها لعملية التحول الرئيسية تسعى للحفاظ على الدولة. وتتمنى أن تعمل بلدان أخرى في المنطقة بجدية للتغلب على كل التحديات التي تواجهها، مؤكدًا أن المملكة تمدّ يدها للمساعدة في ذلك. وحدد الفيصل أهم التحديات التي تواجه العالم العربي، وذكر منها الحفاظ على الدولة القومية في العالم العربي، لافتًا إلى أنه أمر ذو أهمية حيوية لأمن واستقرار مكوناته الاجتماعية. وقال: إنه يجب السعي لإنقاذ الدول العربية التي هي على حافة الانهيار والتفكك، وكذلك تحدي ضعف وهشاشة وتجزئة النظام الإقليمي العربي الذي يؤثر في جميع مؤسساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، مشيرًا إلى أن هذا النظام يفتقر إلى الحيوية اللازمة لتوفير الحد الأدنى من المتطلبات للدفاع عن الدول العربية.

السياسات الخارجية والداخلية لترمب

عقد مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية حلقة نقاش بعنوان: «السياسات الخارجية والداخلية للرئيس الأميركي دونالد ترمب: تقييم نقدي»، بحضور الأمير تركي الفيصل، ومشاركة كليف كوبشان، رئيس مجموعة أوراسيا الذي تحدث عن النظام الدولي، ودور الولايات المتحدة وسياساتها الخارجية، وعلاقات الولايات المتحدة الأميركية مع روسيا والصين ودول المنطقة، إذ أشار كوبشان إلى أن أميركا في انحدار جيوسياسي وضعف في القيادة، منذ ولاية جورج بوش الابن، ثم باراك أوباما، وصولاً إلى الوقت الحالي رئاسة دونالد ترمب، محذراً من خروج أميركي من سوريا؛ لأن ذلك يعني، في رأيه، ترك المهمة لروسيا؛ وهو الأمر الذي سوف يؤدي إلى مزيد من الفراغ السياسي، وإلى مزيد من ضعف الاستقرار في المنطقة. وذكر كوبشان أن الرئيس الأميركي ترمب يقوم بعمل جيد فيما يتعلق بالاقتصاد الداخلي والبيئة الأميركية الداخلية، ويحظى بقبول متزايد بين الليبراليين وغيرهم، وأن هذا سيساعده في أي انتخابات مقبلة. وأشار إلى مخاطر في ملفات السياسات الخارجية وأنه يجب التعامل معها بحذر. وقال كوبشان: إن على الرئيس الأميركي القادم أن يتعامل مع التطورات التقنية مثل الأتمتة والروبوتات وكذلك العولمة وغيرها، بخلاف ترمب الذي لم يذكر كلمة مثل الأتمتة خلال حملته الانتخابية، وربما لا يعرف معناها.

سياسة روسيا في الشرق الأوسط



أقام مركز الملك فيصل محاضرة بعنوان: «سياسة روسيا في الشرق الأوسط من ١٩١٧م إلى ٢٠١٧م» للبروفيسور ألكسي فاسيليف، الرئيس الفخري لمعهد الدراسات الإفريقية التابع لأكاديمية العلوم الروسية، الذي قال: إن الاتحاد السوفيتي كان أول دولة تعترف بالدولة السعودية (نجد والحجاز) عند تأسيسها، واستقبل الاتحاد الأمير فيصل بن عبدالعزيز مبعوثًا سعوديًّا بعد ذلك، في زيارة خاصة

للإتحاد السوفيتي. وأوضح فاسيليف أن العلاقات السعودية- الأميركية جيدة ومتينة منذ تأسيسها ومنذ اكتشاف النفط، وأنه يستحيل على دولة مثل روسيا أن تحصل على مثل هذه العلاقات، مشيرًا إلى أنه لهذا السبب، كانت منطقة الشرق الأوسط خارج حسابات الاتحاد السوفيتي سابقًا، بسبب طبيعة هذه العلاقة. وخلال المحاضرة تحدث ألكسي فاسيليف عن أحدث كتبه وعنوانه: «من لينين إلى بوتين.. السياسة الروسية في الشرق الأوسط»، الصادر باللغة الروسية، والعربية، والإنجليزية، وتجري ترجمته حاليًا إلى اللغة الصينية. ويتناول تاريخ مئة سنة في المنطقة، وأبرز الأحداث التي جرت فيها.

المنظمات الدولية ليست لعبة



نظم المركز محاضرة بعنوان: «هل المنظمات

الدولية لعبة؟» لمندوب السعودية لدى منظمة اليونسكو سابقًا الدكتور زياد الدريس، الذي أكد حاجة الدول العربية لمنظمة دولية مثل منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو)، موضحًا أنها أحوج ما تكون إلى المنظمة الآن وليس يوم تأسست عام ١٩٤٥م، وذلك لدورها المهم والعالمي في المساهمة بإحلال السلام والأمن وسيادة القانون وتعزيز حقوق الإنسان، عن طريق رفع مستوى التعاون بين دول العالم

في مجالات التربية والتعليم والثقافة، مستشهدًا باعتراف المنظمة بفلسطين، دولة كاملة العضوية، معبرًا عن رفضه اعتبار قرارات دولية مثل هذا القرار مجرد حبر على ورق، بل رصاص على ورق. وتوقف الدريس عند «اليوم العالمي للغة العربية»، مشيرًا إلى حاجة الدول العربية إلى القوة اللغوية الناعمة في النضال الدبلوماسي، إذ تعد اللغة هي الهوية. وقال: إن الدول العربية ناضلت للاعتراف باليوم العالمي للغة العربية، وهو ما تحقق في نهاية المطاف، يوم ١٨ ديسمبر من كل عام. وتطرق إلى عنوان المحاضرة: هل المنظمات الدولية لعبة! فأثلاً بأنها ليست لعبة، بل هي ملعب بحاجة للعمل والنضال الدبلوماسي المؤسسي الفعال والدائم، مؤكدًا أهمية تنظيم عمل المندوبين الدائمين للدول العربية لدى المنظمة، وألا يقتصر عملهم على جهودهم الشخصية.



متاحف السعودية..

مراكز جذب للسياحة الثقافية

الإفصيل الرياض

تشهد السعودية في الآونة الأخيرة، اهتمامًا متزايدًا بالمتاحف من الدولة، ممثلة في الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني، سواء الرسمية أو المتاحف الخاصة التي يمتلكها سعوديون يهتمون بالتراث المحلي في مختلف مناطق المملكة. ويوجد عدد كبير من المتاحف الحكومية في مناطق المملكة يجري تطوير بعضها، وتقوم الهيئة حاليًا بإنشاء متاحف إقليمية في عدد من المدن. أما المتاحف الخاصة، فيؤكد المهندس سعيد القحطاني مدير إدارة المتاحف الخاصة في الهيئة، أن الهيئة بذلت جهودًا كبيرة في دعم ملاك المتاحف الخاصة في المناطق، مبيّنًا أن تلك الجهود تتضمن تدريبهم وتقديم الدعم اللازم في كل المجالات المتعلقة بالمحافظة على ما تحويه متاحفهم من إرث وطني، مشيرًا إلى أن العديد من المواطنين باتوا يشاركون الجهات الحكومية في الاهتمام بالمتاحف والمشاركة في إبراز تاريخ وحضارة بلادهم.

-آنذاك- بخط حديدي يمر ببلاد الشام، وفي عام ١٤٠٤م صدرت موافقة المقام السامي على تسليم موقع محطة سكة حديد الحجاز بالمدينة المنورة إلى وكالة الآثار والمتاحف للحفاظ عليه وتحويله إلى متحف للمدينة المنورة، ويتكون المتحف من ١٤ قاعة تعرض تاريخ المدينة المنورة وتراثها منذ حقبة ما قبل التاريخ حتى العصر الحديث، وهي: بهو المتحف، وبيتة المدينة المنورة وتاريخها الطبيعي، والمدينة المنورة قبل الإسلام، والمدينة المنورة في العهد النبوي، وزوجات الرسول صلى الله عليه وسلم وأبنائه، والمهاجرون، والأنصار، والمسجد النبوي الشريف، والمدينة المنورة في عهد الخلفاء الراشدين، والمدينة المنورة خلال العصور الإسلامية، والمدينة المنورة في عهد الدولة السعودية الأولى، والمدينة المنورة في عهد الدولة السعودية الثانية، والمدينة المنورة في عهد الملك عبدالعزيز، والتراث المدني.

متحف المصمك التاريخي: يحظى متحف المصمك التاريخي بمكانة بارزة في تاريخ المملكة بصفة عامة ومدينة الرياض بصفة خاصة؛ لكونه يعد الانطلاقة الأولى للملك عبدالعزيز لتوحيد المملكة، وقد افتتحه الملك سلمان بن عبدالعزيز عام ١٩٩٥م وكان وقتها أميرًا لمنطقة الرياض. ويعدّ مقصدًا سياحيًا لضيوف

ويؤسس مشروع الملك عبدالله للعناية بالتراث الحضاري في المملكة، لمرحلة جديدة في العناية بالتراث الوطني ودعمه؛ إذ تحقق للمتاحف مكتسبًا جديدًا. ويتضمن المشروع تطوير قصر الملك عبدالعزيز «خزام» بجدة وتحويله إلى متحف للتراث الإسلامي، وتطوير قصر الملك عبدالعزيز بالبدية والمنطقة المحيطة به وتحويله إلى متحف ومركز ثقافي وطني متطور للصور التاريخية.

من ناحية، يعد المتحف الوطني في مدينة الرياض من أشهر المتاحف في المملكة، ليكون بمثابة مركز ثقافي وواجهة حضارية تبرز التاريخ المشرق للجزيرة العربية، ومنبرًا للتعريف بتاريخ المملكة ودورها والأسس التي قامت عليها. كذلك تمثل المعارض الزائرة للمتحف من داخل وخارج المملكة أهمية في دعم السياحة الوطنية.

متحف مكة المكرمة: يبرز المظهر الحضاري والتاريخي لمنطقة مكة المكرمة، ويضم بين جنباته حضارة وتاريخ المنطقة منذ فجر التاريخ حتى الوقت الراهن.

متحف المدينة المنورة: أنشئت محطة سكة حديد الحجاز بالمدينة المنورة في إطار مشروع السلطان العثماني عبدالحميد الثاني لربط إسطنبول عاصمة الخلافة العثمانية بالمدينة المنورة



المتحف الوطني بمدينة الرياض

الأولى منها عن مبنى المتحف، والثانية وفق معايير التصنيف ذات العلاقة بمعارض المتحف، أما المجموعة الثالثة من معايير التصنيف فإنها تختص بأنشطة المتحف.

ومن أهم المتاحف الخاصة المرخصة من هيئة السياحة في المملكة: متحف قرية ابن حسان بعسير، ومتحف العضيب بالرياض، ومتحف الخليفة بالأحساء، ومتحف فيض الزمان بالأحساء، ومتحف الدينار الإسلامي بمكة المكرمة، ومتحف أم الدوم بالطائف، ومتحف دوس بالباحة، ومتحف الحسيناني بالقصيم، ومتحف «أبو رائد» بالمدينة المنورة، ومتحف ابن عاصي للتراث الشعبي بتبوك، ومتحف الجهني بالجوف، ومتحف الجبل التراثي بعسير، ومتحف الوهابي بنجران. وقال المهندس عبدالعزيز آل حسن مدير عام فرع الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني بمنطقة الرياض: إن منطقة الرياض حققت المركز الأول في عدد المتاحف الخاصة المرخصة من الهيئة بين مناطق المملكة، مبيّنًا أن عدد المتاحف الخاصة بمنطقة الرياض بلغ ٤٤ متحفًا مرخصًا من أصل ١٤٤ متحفًا خاصًا في المملكة، مشيرًا إلى أن متحف الفيصل للفن العربي الإسلامي بالرياض التابع لمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، إضافة مهمة إلى مواقع وعناصر ومقومات الجذب الحضارية بالعاصمة من متاحف حكومية وخاصة ومعالم وتراث عمراني ومواقع تاريخية وقرى تراثية وأسواق شعبية وملتقيات ثقافية، عاذاً المتحف بمثابة نقطة جذب سياحية جديدة لسكان العاصمة الرياض وزوارها، وخصوصًا الباحثين عن الأنشطة الثقافية والسياحة التراثية.

الدولة والسياح وزوار العاصمة وسكانها إضافة إلى زيارات طلبة المدارس، حيث يستقبل الزوار طوال أيام الأسبوع على فترتين صباحية ومساءلية طوال العام، بما في ذلك إجازة نهاية الأسبوع وإجازات الأعياد والإجازات الرسمية. ويضم عددًا من القاعات؛ الأولى تتحدث عن الرياض زمن استردادها، والثانية حول اقتحام المصمك، وخصصت القاعة الثالثة للرواد الذين شاركوا الملك عبدالعزيز في عملية استرداد الرياض، ثم قاعة الرياض التاريخية، وقاعة تتحدث عن مبنى المصمك ومكوناته، ومن القاعات واحدة تحوي صورًا للملك عبدالعزيز في مختلف مراحل عمره ونصوصًا من أقواله المأثورة.

متاحف خاصة: المتاحف الخاصة هي متاحف مملوكة من جهات غير حكومية أو أفراد، وتحتوي على مواد عرض متنوعة يغلب عليها قطع التراث الشعبي، وتسهم في ربط الناس بتاريخهم الحضاري وتراثهم الوطني، وأيضًا المحافظة على الإرث الحضاري للمملكة. وتقوم الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني بدعم المتاحف الخاصة وفق شروط محددة مرتبطة بجودة الأداء وبحسب المعايير التي وضعتها الهيئة ضمن اشتراطات تصنيف فئات المتاحف الخاصة، لتكون مؤهلة للحصول على ترخيص من الهيئة يؤهلها لمزاولة نشاطها المتحفي واستقبال الزوار، وأيضًا لتكون مؤهلة لتلقي الدعم الفني الذي تقدمه الهيئة، وكذلك الدعم المادي في المستقبل. وقد أصدر رئيس الهيئة مؤخرًا قرارًا باعتماد تصنيف المتاحف الخاصة إلى فئات حسب تنظيم معروضاتها وتنوع نشاطاتها، تنوزع في ثلاث مجموعات:

السينما في السعودية

أكبر من مجرد افتتاح صالة عرض

تشارك دول الخليج في الشغف المبكر للسينما، فرجة وإنتاجًا. وتشارك بعض هذه الدول في إنتاج سينمائي لافت، جاء باكراً أيضًا. وبين البدايات الأولى وما نشهده حاليًا من طفرات فلمية، مدة زمنية طويلة يراها النقاد غير مبررة. عقود من الزمن بدت مثل شاشة خالية، بلا إنتاج فلمي يمكن الاعتداد به، ويعمق الانفرادات الأولى، فلم مثل «بس يا بحر» للكويتي خالد الصديق، ثم «عرس الزين»، لم يتعززا بأفلام أخرى من المخرج نفسه، بالقوة والمتانة نفسيهما. وهكذا الحال مع السينما في البحرين، التي بدورها قدمت أفلامًا مهمة، في مرحلة مبكرة.

في الأعوام الأخيرة شهدت بلدان الخليج طفرة لا نقول سينمائية، إنما «فلمية» عبر موجة لافتة من الأفلام القصيرة، التي عثر فيها مخرجون شبان على هوية لهم ومدخل إلى عالم السينما الكبير، وشجع على ذلك انطلاق مهرجانات مهمة مثل مهرجان أبوظبي السينمائي، ومهرجان دبي الدولي للسينما، الذي يفتح على سينما العالم، رغم الغموض الذي يكتنف استمراره.

سعوديًا، يوجد مهرجان أفلام السعودية، ومهرجان جدة للأفلام، اللذان قدما عشرات المواهب الشغوفة بالسينما. أفلام قصيرة كثيرة فازت بجوائز محلية ودولية، وأخرى روائية، قليلة جدًا، فازت أيضًا بجوائز وتكريم في بلدان مختلفة. لكن على الرغم من عشرات الأفلام ومئات المواهب، فإن نقاد السينما المتابعين لهذه الموجة الخليجية، وفي لحظة شفافية، يقرّون أن بين هذه الموجة الفلمية وبين صناعة سينما حقيقية بونًا شاسعًا جدًا، لا يمكن للشغف وحده والمحاولات الفردية أن تمحوه.

من هنا، يعلق كثير من السينمائيين، سواء أكانوا سعوديين أو خليجيين أو عربًا، على الدخول السعودي الكبير لعالم السينما وما سيتيح من إمكانات هائلة أمامهم. وتمثل هذا الدخول في تدشين مئات من صالات العرض في مختلف المدن السعودية، والتوجه

إلى الصناعة السينمائية، عبر الإعلان عن المجلس السعودي للأفلام وما تحمله أجندته من مشاريع دعم وشراكات مع كبريات الشركات المتخصصة في العالم، والمشاركة التي لفتت الأنظار في مهرجان كان السينمائي في دورته الأخيرة، عبر الجناح السعودي. ويأتي ذلك بعد عقود من الحظر على هذا الفن البديع، الذي يمثل اليوم جزءًا مهمًا من اقتصاديات عدد كبير من البلدان في العالم. ما يحدث في السعودية سيوفر سوقًا سينمائية لصناع الفلم السعودي والخليجي والعربي، فالسعودية تميزها كثافة سكانية يمكن أن تمثل دعامة لهذا الفن.

لكن السينما ليست فقط صالة عرض أو صناعة فلم، إنما هي أيضًا طقس اجتماعي وتقليد حضاري، يؤشران إلى طبيعة المجتمعات وكيف يروق لها أن تعيش حياتها بين العمل والترفيه. ومن هنا أيضًا، ينتظر أن تتحول صناعة السينما إلى قوة ناعمة يمكن لها أن تؤثر وتغير على الأقل من الصورة النمطية عن المجتمع، وتشجيع سنوات من الحظر والظلام إلى نهايتها الحتمية.

«الفيصل» حرصت على مواكبة هذه الخطوات الحثيثة، فكرست ملفها لهذا العدد للسينما في السعودية والخليج، أفردت مساحة للنقاد والباحثين والسينمائيين للحديث عن الشغف بالسينما والتطرق للتحديات والمشاريع المقبلة وعن السبيل إلى صناعة سينمائية فعلية.



جانب من فعاليات الجناح السعودي في مهرجان كان

نظرة على السينما السعودية: ولادات ما قبل الولادة المفاجئة

إبراهيم العريس ناقد لبناني

للسنة واحدة خلت فقط، لم يكن هذا الأمر يبدو واضحًا، أو حتى ممكنًا. ففي دورة العام الفائت، ٢٠١٧م من مهرجان كان السينمائي الدولي الذي يعدّ في الحسابات كافة، أضخم مهرجان من نوعه في العالم وبالتالي يعدّ المناسبة الأبرز لاستعراض المبدعين والشركات والأمم كل ما لديها من جديد في عالم الفن السابع. والذي نعني أنه لم يكن واضحًا ولم يكن يبدو ممكنًا إنما هو بروز السعودية في دورة هذا العام التي أقيمت أواسط شهر مايو من العام الحالي، بوصفها الحدث الأبرز والأجد في عالم هذا الفن. ففي وقت كان السينمائيون العرب وكثر من سينمائيي العالم ينعون بأسى مهرجان دبي السينمائي الذي ألغى دورته لهذا العام بشكل مفاجئ بعد حين من اختفاء مهرجان أبوظبي، وكانت تلك التظاهرات قد ساهمت في إحياء سينمات عربية خلال السنوات الماضية، أتت المفاجأة الطيبة، إذًا، من حيث لم يكن أحد يتوقع: من السعودية على شكل مشاريع واتفاقات ومجلس وطني ووعد بإعفاءات ضريبية.



ولكن أكثر من هذا وذاك: من طريق سينمائيين شبان سعوديين انتشروا بين اللقاءات والأجنحة وصلات العروض، وراحت صحافة الهرجان تنشر أخبارهم، ولقاءات معهم وبخاصة منهم هيفاء المنصور التي في غمرة انهماك الجميع بالحديث عن تلك المفاجآت السعودية غير المتوقعة، تذكرنا أنها قد شغلت أهل السينما قبل سنوات بتقديمها في البندقية وتورنتو أول فلم روائي سعودي طويل من إخراج امرأة وهو «وجدة»، لكنهم تذكرنا أكثر من هذا كيف أن دورة مهرجان كان نفسه لعام ٢٠٠٦م شهدت حضور أول فلم روائي سعودي طويل على الإطلاق وهو «ظلال الصمت» الذي عرضه مخرجه ومنتجه عبدالله المحيسن على هامش المهرجان ليلفت النظر حثًا يومها ويسجل وعدًا بظهور سينما سعودية كبيرة وناضجة في سنوات لاحقة. وهو ما تأخر حتى الآن. ولكن ألا يقول المثل أن تأتي الأمور متأخرة خير من ألا تأتي أبدًا؟

والحال أنه من البديهي أن أي حديث عن عبدالله المحيسن وهيفاء المنصور، في تاريخهما السينمائي على الأقل، لا يمكنه أن ينطلق إلا من تحديد مكانتهما في التاريخ «الغريب» للسينما



فلم «ظلال الصمت» لعبدالله المحيسن

في بلدهما، ونقول: إنه «غريب» لسبب واضح، هو أن هذا التاريخ يبدو لنا متعرجًا، وغير مؤكد أكثر من أي تاريخ آخر لأي فن آخر في أي بلد عربي، وإن كان في إمكاننا، من ناحية منطقية بحتة، أن نصل إلى تحديد بداية ما لهذا التاريخ، ترتبط باسم عبدالله المحيسن نفسه، جاعلة منه دون منافس، الرائد المؤسس لما يمكننا تسميته «السينما السعودية»، وإن كان في وسعنا أيضًا أن نعود سنوات إلى وراء بدايات المحيسن كي نجد حضورًا ما لسينما في السعودية، عروضًا بل حتى إنتاجًا كما سوف نرى بعد قليل. لكننا قبل هذا نجدنا قادرين على سلوك موضوعنا بشكل فيه بعض اللوابة، بل حتى بعض المشاكسة على واحد من أكبر مؤرخي السينما الفرنسيين، الناقد جورج سادول، الذي رأى أواسط سنوات الستينيات أن من الممكن له أن يتحدث «بشكل قاطع» في أقل من صفحة من كتاب له كُلف يومها بوصفه بتوصية وتمويل من منظمة اليونسكو، عن نظرة إلى ما أسماه السينما في السعودية.

كان عنوان الكتاب، كما نعرف «السينما في البلدان العربية» (صدرت ترجمته العربية عام ١٩٦٦م، عما كان يسمى في ذلك الحين «مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون»، بعد أن صدر أولًا بالفرنسية). اللهم اكفئ سادول يومها من حديثه عن السينما في السعودية بقوله: «يمنع قانون البلاد عرض الأفلام أمام الجمهور؛ لأن ذلك يتعارض مع التعاليم الإسلامية، وهكذا لا يوجد في هذه البلاد صالة عامة، إنما توجد في هذا البلد الذي يبلغ عدد سكانه سبعة ملايين نسمة، صالات خاصة بالعمال العرب في المؤسسات، وفي مقدمتها شركات البترول. إضافة إلى ذلك يملك الأغنياء صالات عرض في قصورهم. وتعد السعودية سوقًا مهمة لإنتاج الجمهورية العربية المتحدة (وكان ذلك هو الاسم الذي تحمله مصر في ذلك الحين)، فقد اشترت منها عام ١٩٥٩م، ٢٣ نسخة من أفلام قياس ٣٥ ملم، و١٥٥ نسخة من أفلام قياس ١٦ ملم، أي أكثر من نصف الكمية التي باعتها الجمهورية العربية المتحدة هذه السنة من الأفلام ذات الحجم الصغير (٣٤٢ منها ٣٣٣ للبلاد العربية). ويلاحظ أن شراء الأفلام العربية في السعودية لم يكن منظمًا في المدة (١٩٥٩-١٩٦٣م)؛ إذ كانوا يعتمدون على نسخ من الحجم الصغير (١٣٢ في عام ١٩٦٣م، مقابل لا شيء من قياس ٣٥ ملم). وهذا يدل على أن هذه البرامج قد أعدت للعرض في صالات خصوصية يملكها العرب؛ لأنه من النادر جدًا أن يطلب الأوروبيون والأميريكيون للقيمون في هذا البلد أفلامًا من هذا النوع».

قد أفلتت من هذا؟! - لم يعرف ذلك النوع من إنتاج الهواة، الذي خُلف في مناطق عديدة أشرطة باتت اليوم بالغة الأهمية في تاريخ العروض السينمائية، وربما كذلك في بحوث سوسيولوجية السينما.

ترى أفلا يخطر في بالنا أن نتساءل دائماً حين نشاهد - غالباً على شاشات التلفزة - مشاهد مصورة لمناطق سعودية مختلفة، ومنها مثلاً مشاهد للحج الشريف وطقوسه في مكة للكرمة، بل حتى مشاهد رأيانها مرات عديدة، للقاء الشهير بين المغفور له مؤسس المملكة، والرئيس الأمريكي ترومان (وربما هو روزفلت) على ظهر الباخرة الأميركية، أفلا يخطر في بالنا أن نتساءل: من أين جاءت هذه المشاهد؟ ولئن كانت السلطات قد سمحت لأجانب بالتقاطها، ألا يمكن أن يكون السماح قد شمل مواطنين سعوديين أيضاً، أو أجانب مقيمين هنا، وهو ما يجعل تلك المشاهد، بشكل أو بآخر، جزءاً من تاريخ السينما في المملكة؟ لا شك أن هذا موضوع ينبغي دائماً العودة إليه، بل حتى حثّ باحثين ودارسين على الاشتغال عليه. لو فعلوا سوف تكون ثمة إعادة نظر حقيقية في هذا التاريخ. كما حدث في العديد من البلدان، حيث إنه تحت وقع بحوث ودراسات من هذا النوع، حدث كثيراً أن دُفع تاريخ الأفلام الأولى إلى الوراء!

قرار ثوري

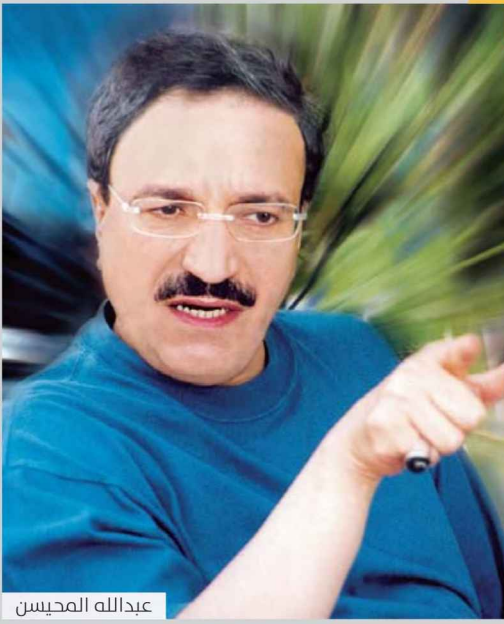
وهنا نكتفي من هذا الموضوع بهذه الإشارات لنقفز في الزمن قفزة توصلنا إلى بدايات الألفية الجديدة، أي إلى نحو عقدين من القرار الثوري/ السينمائي، الذي ها هو عند

من الواضح أن هذا الكلام سوف يبدو شديد الاختزال إن نحن أوردنا ملاحظتين قد يكون من شأن أي منهما أن تنسفه: فمن ناحية أولى نعرف أن كثيراً من السعوديين، ومن مختلف الأوساط الاجتماعية كما من مختلف مناطق البلاد، ولا سيما في مدن السواحل الشرقية كما في مدن السواحل الغربية، يتحدثون عن مشاهدتهم وهم صغار، وبالتالي في سنوات الخمسينيات والستينيات قبل انتشار الفيديو ثم التلفزيون العارض أفلاماً سينمائية، لأعداد كبيرة من الأفلام المصرية، ومن أمهات الإنتاجات حافظين مشاهد وشخصيات منها عن ظهر قلب؛ ومن ناحية ثانية لا يتعين أن يقتصر الحديث هنا على الأفلام المصرية أو حتى العربية، بالنظر إلى أننا نعرف أن عروضاً كبيرة العدد وواسعة الانتشار طاولت أفلاماً غربية وهندية وما إلى ذلك، وهو ما يعني أن انتشار السينما في السعودية في ذلك الحين، كان أوسع كثيراً مما يوحي به كلام سادول.

وإلى هذا، وأيضاً فيما يتعلق بالحديث عن «تاريخ السينما في هذا البلد»، يجب ألا نتجاهل واقعاً؛ أن ثمة، دون أدنى ريب، أعداداً كبيرة من الشرائط التي يمكن أن يكون قد صوّرها أجانب، وحتى سعوديون، قبل ذلك بكاميرات وأدوات توليف صغيرة لمشاهد عائلية أو تجوالات في المناطق المختلفة. وذلك انطلاقاً من فكرة لا بد دائماً من أخذها في الحسبان، وهي أن ما من بلد في العالم - ولم يمكن للسعودية أن تكون



فيلم «وجدة» لهيفاء المنصور



عبدالله المحيسن

**يوجد منذ سنوات عديدة، حراك هواة -
يتحولون أحياناً إلى ما يشبه الاحتراف -
يعكس اهتماماً شبابياً بيئاً بالفن السابع؛
كما يعكس واقع أن البيوت السعودية
تكاد تكون أكثر البيوت العربية احتواءً على
مكتبات سينمائية**

حسناً قد يقول لنا الواقع: إن من حق الفارئ أن يتساءل:
أين هي الريادة إذا؟

الجواب بسيط: الريادة ترتبط هنا بالتنوع، وبمكانة
الفلم نفسه في التاريخ السينمائي للبلد. فكما أشرنا سابقاً،
في تاريخ فن كالفن السينمائي، لا يمكن أن يكون هناك بداية
حقيقية، بالمعنى التقني للكلمة. ومن هنا يتعين على الذين
يريدون خوض تاريخ فن ما - السينما هنا - أن يتوقفوا عند
عدة أبعاد هي، وليس الأقدمية التاريخية وحدها، وهو
ما يجعل عملاً معيئاً، رائداً في مجاله: للكانة التاريخية -
نوعية العمل وموضوعه - قدرته على أن يعيش تاريخه في
استقلال عن الظروف التي وُجد فيها، تقبل المتلقين له، ثم
قدرته على أن يكون له، تاريخ متواصل تفاعل معه. وهنا،
مع احترامنا الكلي للتجارب التي سبقت «اغتيال مدينة» ثم
«ظلال الصمت»، لعبدالله المحيسن، لا بد من التأكيد على أن
مفهوم الريادة ينطبق على هذين الفلمين. لكنه ينطبق أيضاً

كتابة هذه السطور، يعيد السينما من موقع قوة، ورعاية
رسمية، إلى الحياة الاجتماعية في السعودية. ففي واحدة
من أوائل سنوات القرن الجديد، أُتيح لكاتب هذه السطور،
في أثناء جولة صحافية في الرياض وما جاورها، أُتيح له أن
يرصد ظاهرة لم يكن يتوقعها: في العديد من مقاهٍ منتشرة
على مبعدة من العاصمة، وتبدو مترابطة بعضها ببعض،
كانت ثمة شاشات تلفزيونية عملاقة معلقة في صالات
المقاهي، وتبث جميعها في وقت واحد، نفس الأفلام أمام
مئات من الرواد والمتفرجين. يومها نشرت تحقيقاً في مجلة
«الوسط» الأسبوعية التي كانت تصدر عن «دار الحياة»،
أتساءل فيه بشكل واضح عما إذا لم يكن ما شاهدته بأمر
عيني، يشكل عروضاً سينمائية حقيقية تضاهي تلك التي
تقدم، عادة، في الصالات؟

مرة أخرى أكتفي هنا بهذا، لأعود إلى سياق موضوعي
الرئيسي: تاريخ السينما السعودية نفسه، ولا أتحدث هنا
عن العروض السينمائية في السعودية، ولا طبغاً عن شرائط
الهواة، أو للمشاهد العائلية، أو الأفلام الإخبارية التسجيلية،
بل أتحدث، طبغاً، عن العمل السينمائي بالمعنى الاحترافي
لللمة، حتى إن كان في مقدور المتابعين، أن يتحدثوا عن
أفلام سينمائية حُقت في المملكة، تسجيلية قبل «اغتيال
مدينة» (١٩٧٧-١٩٧٦م) وروائية قبل «ظلال الصمت» (٢٠٠٦م)
والإثنان لعبدالله المحيسن طبغاً، ولنذكر مرة أخرى هنا أن
الفلمين لم يصورا في السعودية، إنما هما من تحقيق مخرج
سعودي لا يمكن إلا عدّه رائداً لكونه أول سينمائي سعودي
بالمعنى الاحترافي لللمة. وهنا لإعادة الحق إلى أصحابه،
سيكون من الإنصاف أن نذكر، نقلاً عن العديد من المصادر أن
أول إنتاج سعودي، بالمعنى التاريخي لللمة تمثل عام ١٩٥٠م
في فلم «الذباب»، ثم كان على هذا البلد أن ينتظر ستة عشر
عاماً قبل أن يعرف إنتاجاً سينمائياً روائياً ثانياً هو فلم «تأنيب
ضمير» للمخرج سعد الفريح من بطولة حسن دردير، أما
الفلم الروائي الطويل الثالث فقد حقق في عام ١٩٨٠م، بعنوان
«موعد مع الجهول» وكان فلماً بالغ الطول (أكثر من ساعتين
ونصف) من بطولة الفنان سعد خضر، الذي يمكن عدّه «أول
ممثل سينمائي سعودي» بالمعنى الاحترافي لللمة حيث ظهر
في عدد من الأفلام المصرية واللبنانية في سنوات الثمانينيات
 والتسعينيات. إذاً يمكن الحديث عما لا يقل عن ثلاثة أفلام
روائية حُقت في السعودية قبل أن يحقق عبدالله المحيسن
روائيته الطويل الأولى... خارجها.

الأحوال كافة، عما كان كتبه جورج سادول في نضه للشار إليه أول هذا الكلام. صحيح أن عدد الأفلام الطويلة التي أنتجت حتى الآن، بالمعنى الاحترافي للكلمة منذ «ظلال الصمت»، ليس كبيرًا مقارنة بما ينتج في بلدان عربية أخرى، مثل مصر ولغرب ولبنان وفلسطين وغيرها، لكننا نجد أنفسنا إن نحن دققنا في الأمر، أمام أعمال لافتة دائمًا بشكل كل منها مغامرة فنية حقيقية، بل أحيانًا مغامرة إنسانية. زد على ذلك أن بعض هذه الأفلام شكل ظواهر حقيقية لفتت نظر العديد من المهرجانات في أنحاء متفرقة من العالم. وذلك بالتحديد بدءًا من «ظلال الصمت» إذا ما أثرنا هنا الاكتفاء بالحديث عن الأفلام الروائية الطويلة، وبدءًا بالتحديد أيضًا من «اغتيال مدينة» إذا ما ارتأينا توسيع دائرة حديثنا ليشمل كل الأنواع السينمائية.

فبدءًا من عام ٢٠٠٦م، الذي ظهر فيه «ظلال الصمت»، ظهر أيضًا فلم عدّ نفسه سعوديًّا بدوره، مع أنه من إخراج سينمائي فلسطيني آتٍ من كندا، ومن إنتاج تلفزيوني، هو «كيف حالك». ولقد شهد العام نفسه تحقيق ما لا يقل عن خمسة أفلام قصيرة، وهو العدد نفسه الذي أنتج في العام التالي ٢٠٠٧م، الذي شهد بدايات واحد من المخرجين والنشطين الأكثر حضورًا، بفلمين قصيرين من إخراج، وهو ممدوح سالم. ولسوف يعود سالم إلى نشاطه الإخراجي خلال الأعوام التالية، لكنه سوف ينشط كذلك في مجال تنشيط المهرجانات وحفر المخرجين الشبان على تحقيق أعمال أولى. ولئن غاب الفلم الروائي السعودي الطويل عن إنتاجات عام ٢٠٠٧م، فإنه لن يلبث أن يعود في عام ٢٠٠٨م بفلمين طويلين هما: «صباح الليل» و«مهمة وسط المدينة»، إلى جانب سبعة أفلام قصيرة. وفي عام ٢٠٠٩م، أنتج في للملكة فلان طويلان هما: «مناحي» و«الشر الخفي» مقابل عشرة أفلام قصيرة شهدت ظهور أسماء جديدة، وبروز شرائط متطورة اللغة السينمائية إلى حد مثير للإعجاب، وهو ما يمكن أن يقال نفسه عن إنتاج عام ٢٠١٠م الذي لم يشهد مرة أخرى ظهور أفلام طويلة لكنه سجل إضافة أحد عشر فلمًا قصيرًا إلى سجل السينما السعودية القصيرة وهو الأمر الذي تكرر في العام التالي ٢٠١١م، ثم في عام ٢٠١٢م، الذي سجل ظهور فلم روائي سعودي هو الأول لمخرجه امرأة: «وجدة» لهيفاء المنصور، الذي أتى بعد خمس سنوات من ظاهرة «ظلال الصمت» لعبدالله المحيسن، ليتحول على الصعيد العالي، ولا سيما في أبرز المهرجانات العالمية إلى ظاهرة بدوره.

على مجال ثالث ألمحنا إليه قبل قليل ولا بد أن نذكر به دائمًا: في «اغتيال مدينة» كما في «ظلال الصمت»، لم يكتفِ عبدالله المحيسن بأن يكون مخرجًا سعوديًّا، يقدم موضوعات سعودية مستقاة من الحياة المحلية، أو من الأدب السعودي الروائي والقصصي المزدهر - وفي زاوية ما من تفكيرنا ربما نقول ليته فعل، أو حتى ليته يفعل الآن! بل انطلق من نظرتة السعودية/ العربية/ الإسلامية، لكي يلقي نظرة عميقة، على معضلات عربية/ إسلامية تشكل بعض همومه وهموم بلده: ومن هنا نجده، كذلك، رائدًا، في إظهار نظرة شاملة تنطلق من بلد يحسّ هو الآخر بمسؤولياته تجاه ما يحدث من حوله. وفي هذا، بدا عبدالله المحيسن شبيهًا، إلى حد ما، بأولئك السينمائيين اللبنانيين الذين ما إن امتلكوا ناحية قدرتهم المهنية - خلال سبعينيات القرن العشرين، مثلاً - حتى راحوا يحققون أفلامًا عن فلسطين (برهان علوية وجان شمعون) أو مصر (برهان علوية وجوسلين صعب) إنه الهم العربي العام وقد راحت السينما تغوص فيه.

من هنا يسجل لعبدالله المحيسن هذه الالتفاتة إلى خارج حدود بلاده، وليس فقط في فلميه الأولين، بل في معظم ما حققه حتى الآن، هو الذي لن ننسى أن أول شريط حققه كان تسجيليًا عن تطوير مدينة الرياض (١٩٧٥م). منذ تلك البدايات إدا، حتى اليوم، تبدلت الأمور كثيرًا. وربما يمكن القول: إن خطوات عبدالله المحيسن، وسابقيه ومتابعيه الأولى، قد أثمرت أخيرًا حيث إن نصف القرن وثيقًا الذي صار العمر الحقيقي للسينما السعودية، يبدو اليوم غنيًا نسبيًا، ويختلف في

**في وقت كان السينمائيون العرب
ينعون بأسى مهرجان دبي السينمائي
الذي ألغى دورته لهذا العام بشكل
مفاجئ بعد حين من اختفاء مهرجان
أبوظبي وتبخر المهرجانات القطرية في
الهواء، أتت المفاجأة الطيبة، إدا، من
حيث لم يكن أحد يتوقع: من السعودية
على شكل مشاريع واتفاقيات ومجلس
وطني ووعود بإعفاءات ضريبية**

سينما ناضجة

والحال أن السينما السعودية، باتت تبدو في ذلك العام بالتحديد، وفي الأعوام التالية له، سينما ناضجة تكاد تتسم بمسوح الاحتراف، إن لم يكن كلياً بالنسبة إلى إنتاجاتها، التي ستبقى قليلة العدد، في مجال السينما الروائية الطويلة، فعلى الأقل في مجال كثافة وتنوع إنتاجها من الأفلام القصيرة، التي بات يبدو واضحاً أنها تشكل مدخلاً أساسياً لنهضة مقبلة في مجال الفلم الطويل. ومن هنا كان وسع كاتب هذه السطور أن يرسم جردة للتطور الجديد والتراكمي الحاصل في السينما السعودية في تلك السنوات للفصلية التي تواكبت مع ما سمي «الربيع العربي».

وتقول تلك الجردة: إن السينما التي تبدو، نظرياً على الأقل، من أقل البلدان الخليجية سينمائيًا، من ناحية، لكونها خالية من الصالات السينمائية، ومن ناحية أخرى، بسبب خلوها من أية بنى إنتاجية، مع أن ثمة تواريخ تفيد بأن مدناً مثل جدة ومناطق شرقية أو غربية فيها، قد عرفت شيئاً من النشاط في هذا المجال، بين الحين والآخر، فإن ما يمكن ملاحظته فيها، هو أن ثمة من القوى البشرية والطاقات الإبداعية ما لا يتناسب وما يحكى عن

غياب السينما عنها. فالحال أن ثمة، منذ سنوات عديدة، حراك هواة - يتحولون أحياناً إلى ما يشبه الاحتراف - يعكس اهتماماً شبايباً يتنابأ بالفن السابع؛ كما يعكس واقع أن البيوت السعودية تكاد تكون أكثر البيوت العربية احتواءً على مكتبات سينمائية. ناهيك عن معارض الكتب، التي لا تفتأ تسجل ارتفاعاً ملحوظاً في عدد النسخ للبيعة من أي كتاب سينمائي يصدر في العربية.

ولئن خلت السعودية من مهرجانات سينمائية ضخمة أو احتفالات بالنجوم، فإن المحطات التلفزيونية المحسوبة على السعودية أو للمولة برأس مال له علاقة بها، لا تتوقف عن دعم سينمات عربية هنا وهناك. أما الجديد في هذا السياق، فهو ما يتوقع منذ الآن لمشروع رؤية ٢٠٣٠ الاقتصادي، الذي أطلقه ولي العهد السعودي، بالجانب العلن فيه، وللتعلق بالاهتمام بالتوظيف في مجال الثقافة والترفيه، أن يؤدي إلى توليد أنماط من عروض سينمائية، سيكون من شأنها بالتأكيد أن تؤدي إلى إنتاجات متلاحقة في هذا المجال. ويزيد من إمكان هذا، أن ثمة الآن، بفضل الشاشات التلفزيونية والمسلسلات والبرامج المتنوعة ودخول فكرة الفن السعودي وغير السعودي إلى كل بيت وعائلة، طاقات فنية سعودية بارزة، لا شك أن يوماً ما سيأتي، ستوشع اهتماماتها



فلم «موعد مع المجهول»

لتشمل السينما، ولو في مجال التلاحم للتزايد بين فن الشاشة الكبيرة وفن شقيقتها الصغيرة.

غير أن بعض المبدعين السعوديين لم ينتظروا هذا الواقع الجديد، أو للتجدد، كي يتحركوا مبدعين أعداداً لا بأس بها من شرائط صغيرة، لكن كذلك أعداداً، ولو محدودة، من أفلام طويلة. فالسينمائي عبدالله المحيسن، الذي يبقى الرائد الحقيقي للصناعة السينمائية السعودية كان، منذ سنوات الثمانينيات، بل قبلها قليلاً، قد انطلق محققاً العديد من الأفلام التسجيلية الطويلة والمتوسطة عن شؤون راهنة (مثلاً عن حرب لبنان في «اغتيال مدينة» وعن حرب الخليج في «الصدمة»...)، لكنه ما لبث أن خاض مغامرته الكبرى مع انطلاقة القرن الجديد كما أشرنا، محققاً أول فلم روائي سعودي طويل، «ظلال الصمت» الذي دنا به بتأمل فني معتبر وغاضب، من الواقع العربي. صحيح أن ذلك الفلم الطموح لم يبدُ سعودياً إلا بمخرجه وتمويله وبعض المشاركين فيه، لكنه كان الخطوة التي لم يكن منها بدّ للقول: إن ثمة سينما سعودية، ولو مواربة، ماثلة هنا وبدأت انطلاقتها. لقد فتح المحيسن الطريق بقوة واقترار، لكن بشيء من الحذر أيضاً.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

سينمائيون سعوديون: نستعد للأفلام الطويلة.. والوصول إلى «كان» لم يكن ضربة حظ

هدى الدغفق الفيصل

الحراك السينمائي الذي انطلق مؤخرًا شجع السينمائيين والسينمائيات في السعودية على إعادة صوغ أولوياتهم، ودفعهم إلى العمل بمسؤولية وجدية أكبر؛ إذ إن عددًا من هؤلاء بدأ يفكر جدًّا في الاشتغال على أفلام طويلة، بعد زمن من العمل على الأفلام القصيرة. يتحدث لـ«الفيصل» عدد من السينمائيات والسينمائيين السعوديين عن رؤيتهم للخطوات الحثيثة التي تدفع بها الهيئة العامة للثقافة والمجلس السعودي للأفلام، كما تطرقوا إلى مشاريعهم وطموحاتهم في المستقبل:

صورة جديدة في وعي الغرب



سمير البيات

تصف المخرجة سمر سمر البيات الفرص التي أتاحت اليوم للسينمائيين والسينمائيات بأنها تتجه نحو لحظتها المنتظرة، لحظة تاريخية وحتمية وهي تمثل الاعتراف بكل هذه الطاقات السينمائية التي عملت من قبل وساهمت في الاستعداد لقبولها بل الاحتراف بها كصورة من صور التعبير عن الحياة. الوصول إلى مهرجان مثل «كان» تراكمي، فهناك كثير من الأفلام السعودية كانت قد تركت بصمات مميزة في مشاركتها من خلال المهرجانات العالمية، وتركت أيضًا في وعي الغرب صورة جديدة عن السعوديين ومن يكونون في هذه اللحظة. ولا تنتهي التحديات بالنسبة لسمر التي ترى أن التحديات سلم للارتقاء: «نحن في طور الكلام، أما الفعل سوف يكون تطبيقه أكثر تعقيدًا. وسوف تكون الخبرات التي تتكون من خلال الممارسة، هي طريق آخر للوصول إلى أفضل طريقة لتحديات جديدة ومستمرة، إنها حالة ديناميكية جديدة لا تكف عن الحركة وتتغير فيها التحديات السابقة، إلى تحديات تتعلق بالمواضيع وطريقة تقديمها حتى تتكون السينما هنا وفق مهمتها الجميلة، وهي الوصول إلى لحظة حضارية أكثر رقيًا». وقالت سمر: إن وجود صالات العرض سيسهم في تطوير الفلم السعودي؛ «لأننا نصنع

مكأنًا إيجابيًا للتنافس ولحكم الجماهير على مستوى جودة الأفلام التي ستكون متاحة للجميع من خلال دور العرض، التي سوف تجعل من جودة الأفلام مقياسًا دقيقًا لرصدها». من ناحية، يرى للممثل والناقد السينمائي وائل الدسيماني أن الحراك السينمائي الذي تدفع به الدولة اليوم، «فاق بكثير



هنا الفاسي

سعوديين لأنها تفقدنا قدرة القياس الفني لمستوى فلم سعودي معين، فمثلاً عندما تلقت للمهرجانات السينمائية العالمية فلم «وجدة» أو فلم «بركة يقابل بركة» هل هذه المهرجانات اشركت هذا الفلم السعودي وسلطت الضوء عليه لقيمته الفنية أم كتشجيع معنوي لشبان وفتيات ينتمون لبلد ليس فيه فرصة التعبير السينمائي؟».

وتوضح للخرجة هنا الفاسي أن تطوير الفلم السعودي يحتاج إلى التمويل الجيد، «فعندما نقارن فلماً أجنبياً بفلم سعودي سنلاحظ أن الفلم الأجنبي قيمته ملايين الدولارات، في حين لا تزيد كلفة الفلم السعودي للمستقل عن أربع مئة ألف دولار. وهنا يكمن الفارق في طاقم العمل المحترف بالكامل، ومزايا أخرى لا تتوافر في الفلم السعودي. ثانياً: تطوير صناعة السينما من خلال ورش العمل التي يمكن من خلالها استقدام محترفين من أرجاء العالم، كالتى تقوم بها بعض الهيئات في الوطن العربي، مثل الهيئة للملكية للأفلام بالأردن، ولقد تم قبولي في ورشة تسمى الراوي لكتابة السينما، وهي ورشة تعاونية بين الهيئة ومعهد ساندانس في أميركا. بعدها شاركت معهم في ورشة محترف الشرق الأوسط. وهم يختارون بعض المشاريع ويستقدمون محترفين من العالم لصناعة أفلام هوليوود وغيرها للإشراف على مشاريع من اختاروهم في الورشة، ومثل هذه الورش نحتاجها جداً في السعودية وهذا وقتها». وتنفي هنا الفاسي حقيقة النظرة للتعاطف مع الفلم السعودي من العرب

أحلام السينمائيين السعوديين. لو سألت أي سينمائي قبل هذه المرحلة: ما هو حلمك السينمائي؟ لاکتفى بطلب فتح دور العرض السينمائي في السعودية. وتفاجأنا كسينمائيين سعوديين بأن السينما تم وضعها في منهج متكامل ضمن رؤية ٢٠٣٠ واعتبرتها الحكومة أحد أهم ركائز القوة الإعلامية السعودية وأحد أهم روافد الترفيه». ويوضح الدسيماي أن الصناعة السينمائية «عملية متعددة المراحل». ويقول: كنا سابقاً نتحدث مجرد «أحاديث» عما سيواجهنا إذا بدأنا بتفعيل السينما واليوم نحن في قلب التحديات، فلكي نقول: إنه لدينا صناعة سينمائية متكاملة لا بد من توافر مدن وأستوديوهات إنتاج سينمائي، ولا بد من توافر أنظمة وقوانين تسهل حركة الطواقم ووجودها من دون أية عوائق.

تعاطف مبرر

ويتطرق الدسيماي إلى المستوى الفني والجمالي لما تحقق حتى الآن من أفلام، ويقول: يجب أن نكون واقعيين في تقييمنا لهذه المرحلة المبكرة من عمر السينما السعودية الناشئة، مضيفاً أن الأفلام التي «تلقت النظر من ناحية القيمة الجمالية والفنية قليلة جداً، ويستحق صناع هذه الأفلام القليلة للميزة الثناء والتشجيع». ويرى أن نظرة التعاطف من النقاد العرب والمهرجانات العالمية للأفلام السعودية، «مبررة الأسباب ولا نستطيع لوم الآخرين عليها، وإن كانت تزعجنا كسينمائيين



هند الفهد

منافسة صعبة

وتقول للخرجة مها الساعاتي: إن السينما موجودة منذ مدة طويلة في الإمارات والبحرين، «لكن هل يوجد من دخل السينما لمشاهد فلماً إماراتياً أو بحرينياً؟ ربما بدأ ذلك الأمر نادراً». وتعتقد أن المنافسة للحصول على دعم، ستكون منافسة صعبة، «لا أعلم إن كانت ستزداد صعوبة مع غلاء أسعار كل شيء، كتأجير خدمات التصوير ومعداته؛ لأن الجميع بدأ ينظر للمسألة بطريقة ربحية، ويحاول الاستفادة منها كتجارة. النظر للفلم بطريقة تجارية بحتة سوف يحد من أصالته وصدقه وعفويته». وتنظر مها الساعاتي إلى ما تحقق فيما سبق على أنه بدايات واجتهادات مستقلة، «كثيراً ما يغلب عليها المثاليات، أو الطابع الحيني حبيس للماضي والتقاليد». ولا تعلم الساعاتي إن كان هناك تعاطف من العرب أو من الغرب، لكنها تعتقد أن وجود سينما تجارية في السعودية «سيحد من إمكان الحصول على دعم خارجي؛ لأنه لم يعد هناك مبرر للاستعطف واللعب على ورقة الضعف».

ويطمح الكاتب والمخرج محمد سلمان إلى إنجاز فلم طويل. ويقول: «اشتغلت عدداً من الأفلام القصيرة؛ إذ إن لها فرصة المشاركة في بعض المهرجانات، وبالتالي تتاح لي فرصة العمل على فلم طويل، بعد اكتساب الخبرة اللازمة. ومع توافرها لم يعد هناك مبرر للتقاعس عن إنتاج أفلام طويلة. أمر آخر، أراه مهماً، وهو ضرورة أن تكون لدينا هوية خاصة تميز الفلم السعودي. ينبغي أن نروي نحن قصصنا في السعودية، ولا نترك الآخر يرويها نيابةً عنا. هذا أمر مهم جداً، وهو فرصة كبيرة لنا وللمجتمع، الذي بالتأكيد سيقبل على أفلام تعالج همومه وقضاياها. وعندما ننجز أفلاماً طويلة في مستوى عال من الفنية، سنكون على موعد مع التحدي مع أفلام أجنبية في صالات العرض الداخلية، لذلك من الأفضل لنا، كما أعتقد، أن نعمل مثلما عملت السينما الفرنسية، عندما وضعت امتيازات خاصة لأفلام بلدها، تشجع من خلالها صالات السينما بتخصيص ساعات عرض دائمة للأفلام التي تظهر من فرنسا. الشاب السعودي اليوم أثبت أن لديه شغفاً بالسينما، ويسعى إلى أن تكون لديه هوية فنية خاصة به. غير أن ما ينقصنا هو كتابة سيناريو (البناء الدرامي للفلم) كما لا نريد أن تكون أفلامنا حلقة طويلة من مسلسل تلفزيوني. هذا ليس طموحنا».

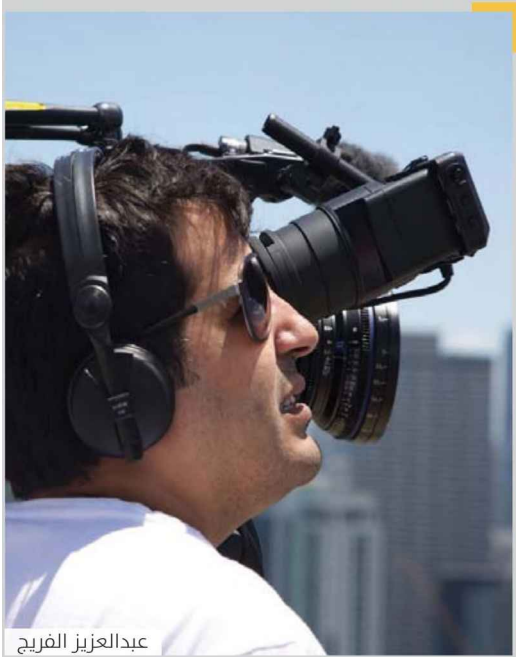
أما المخرج عبدالرحمن صدقجي فيقول: إن الرؤية الجديدة ٢٠٣. أعطت اهتماماً كبيراً لصناع الأفلام للنهوض بالسينما السعودية، «مع هذا الدعم الكبير ستكون هناك نهضة سينمائية سعودية، وبخاصة مع افتتاح صالات السينما والتعاون مع

والأجانب، «ليس هناك تعاطف مع الفلم السعودي على الإطلاق. الفلم الجيد هو الذي يفرض نفسه. مديرو البرامج في المهرجانات التي أذهب إليها تحدثوا لي عن أفلام سعودية ضعيفة جداً. إذن لماذا لم يتعاطفوا معها؟ بدورها، ترى للخرجة هند الفهاد أن وجود الفلم في صالات السينما ونجاحه يعتمد على حضور الجمهور ومشاهداته. وبالتالي فإن مسألة تقديم أعمال لا تكون محكومة فنياً بشكل دقيق، وبشكل يحترم المشاهد بالتأكيد سيكون فشلها واضحاً وسريخاً جداً». وتقول: لذلك فأنا ضد التعجل في صناعة الأفلام، فليس اللهم أن نعرض الآن بقدر ما هو مهم أن ينجح الفلم السعودي في صالات السينما، ويكون مرغوباً من الجمهور السعودي. وتضيف أن هذه المسألة «أشد أهمية من الاستعداد السريع ومراعاة نوع المواضيع التي تجذب المشاهد السعودي، ونوع الأفلام التي تطرح في السينما».



محمد سلمان

**أفلام سعودية تركت بصمات مميزة
في مشاركتها في المهرجانات،
وتركت أيضاً في وعي الغرب صورة
جديدة عن السعوديين ومن يكونون
في هذه اللحظة**



عبدالعزیز الفریح

مستوى العالم مؤخرًا، وفخورون أيضًا أنه كانت هناك مشاركات نسائية بارزة وممتازة في صناعة الأفلام السعودية لمعت مؤخرًا وحقق جوائز عديدة. لا ننسى كذلك الدعم القادم للصناعة السينمائية في السعودية وصناع الأفلام السعوديين وكل هذا بفضل قيادة الأمير الشاب محمد بن سلمان ورؤية ٢٠٣٠ لما يقدمه من رفع لمستوى جودة الحياة في المملكة العربية السعودية وكذلك أن ننافس عالميًا في المستقبل في الأصعدة كافة.

ويتحدث الفريح عن طموحاته فيصنفها بالكبيرة، «فأنا امتداد لسعد الفريح رائد السينما والتلفزيون والمسرح في السعودية، ومن شدة اهتمامي بهذا المجال وعشقي له تعربت ودرست السنة التأسيسية والباكوريوس والماجستير في تخصص الإنتاج التلفزيوني والسينمائي في بلد عريق وله باع طويل في الفنون وهو بريطاني، ولدي مهمة كبيرة وهي إكمال مسيرة والدي الذي شق طريقه في تأسيس هذه الصناعة في السعودية، وتحقيق بعض أحلامه التي لم يستطع تحقيقها في وقته؛ بسبب قلة الإمكانيات والظروف الاجتماعية القاسية عليه آنذاك. حاليًا أعمل على مشروع سلسلة فلم وثائقي طويل اسمه «أسماء في الذاكرة» وقد بدأه سعد الفريح عام ٢٠٠٠م ولم يكمله إذ وافاه الأجل، وأنا الآن أعمل على إكمال هذا المشروع كما كان يريد بشكل حديث وعميق، وسيكون سعد الفريح من ضمن أحد شخصيات الفلم الراحلة».

شركات عالمية معروفة في هذا المجال، وستكون هناك فرص ذهبية لعرض المشاريع والأفلام السينمائية السعودية في سينمات عالمية ومحلية. ومن أجل تطوير مستوى هذه الأعمال ودعمها سيكون هناك تعاون مع جهات مرموقة في العالم السينمائي. أما طموحاتي كمخرج أفلام وثائقية سينمائية فقد أنجزت عددًا من الأفلام، مثل فلم «الزهايمر» بالتعاون مع الجمعية الخيرية السعودية للزهايمر. وفلم «فوسفين» وفلم «الجلد» الذي حصل على جوائز عالمية في عدد من المهرجانات. وأطمح في تناول القضايا السعودية الرائجة والحديثة من خلال أفلام وثائقية استقصائية، لنرى فيها الكثير من ثقافتنا الغنية وتجاربنا الناجحة وإنجازاتها، وسيكون تركيزي على قصص النجاح وعرضها بطريقة ترفيهية».

سلسلة وثائقية

من جانبه، يرى المخرج عبدالعزيز الفريح أن نهضة الصناعة السينمائية سواء في السعودية أو غيرها «ليست مرتبطة بالصالات ودور العرض السينمائية إطلاقًا، فصالات السينما هي غالبًا تكون تجارية، تعرض الأفلام المستوردة العالمية المشهورة وبخاصة أفلام هوليوود لتحقيق أرباحًا من بيع التذاكر والبوب كورن والمشروبات. أما إذا كنا نتحدث عن نهضة الصناعة السينمائية فهي مرتبطة بعدة عوامل، من أهمها الاهتمام بالتعليم للتخصص بمجالات صناعة الفلم للتعدي من إضاءة، وصوت، وتصوير، وإخراج، وإنتاج، وكتابة، ومونتاج، وتأليف للموسيقى التصويرية، والإخراج الفني، والمكياج، والخدع البصرية وغيرها لتؤهل الكوادر البشرية تأهيلًا احترافيًا، ليستطيعوا النهوض بالصناعة السينمائية وللنافسة في تطوير هذه الصناعة العريقة. حينما كنت أدرس للمجستير في تخصص الإنتاج السينمائي في لندن حضرت اجتماعًا للبريتش فلم إنستيتيوت، وكان يتحدث المسؤول عن دعم الدولة لصناعة الأفلام السينمائية في بريطانيا وأنها تخصص مبلغًا سنويًا يتجاوز قيمة ٥٠٠ مليون جنيه إسترليني للحفاظ على حركة السينما داخل بريطانيا، وذلك لمعرفتهم بأهمية السينما وكيف تحفظ صورة الشعوب وتاريخها وموروثها، وكذلك تحدث عن أهمية فتح الباب وتقديم التسهيلات لشركات الإنتاج العالمية للتصوير داخل بريطانيا، لما تعكسه من نقل صورة جميلة للعالم عن لندن وكذلك ينعكس على رفع اقتصاد البلد سياحيًا، وثقافيًا واجتماعيًا!». ويقول الفريح: «بشكل عام نحن كصناع أفلام سعيون جدًا بما تحقق من إنجازات لم نكن نحلم بها يومًا، متمثلة في إنشاء هيئة الثقافة والجلس السعودي للأفلام وافتتاح صالات السينما في السعودية، وعرض الأفلام السعودية على

مخرجات سعوديات يعالجن قضايا المرأة برسالية وشغف سينمائي

فهد الأسطاء، كاتب ومخرج سعودي

في حديث سابق مع الصديق المخرج عبدالمحسن الضبعان - الذي أعدّه المخرج السعودي الأكثر والأفضل تناولاً لموضوعات المرأة عبر ثلاثة أفلام متتالية - ساقنا الحديث نحو الانعكاس الاجتماعي بقضاياها المتعددة على التجارب الفلمية السعودية، منذ بداياتها منتصف العقد الأول من هذه الألفية الجديدة ومستوى التباين عمقاً ومعالجة لهذا النوع من القضايا. وربما لم نختلف أيضًا حول ما إذا كانت المرأة السعودية أفضل إخراجًا وأكثر جدية ونجاحًا وتميزًا بالإجمال تجاه موضوعات المرأة من المخرج السعودي، آخذين في الحسبان نسبة الوجود والإمكانات والظروف المساعدة التي غالبًا ما تصبّ في مصلحة المخرج الرجل.

لكن مثل هذا الإطلاق بدا لي فيما بعد حافزًا لتناول الموضوع بطريقة بحثية وتتبع تاريخي دقيق، لمعرفة دور المرأة في السينما السعودية وأثر قضاياها المتعددة على مستوى المخرجين الرجال الذين تناولوا هذا الأمر بعناية واهتمام، كما هو الحال مع المخرج عبدالمحسن وغيره... ولا بد أن يكون الحديث عن المرأة في السينما السعودية يُراوح بين وجودها الذاتي كمخرجة - عبر أبرز الأسماء الفاعلة والمؤثرة - التي ما زالت تواصل تحقيق طموحها برسالية وشغف سينمائي حقيقي، تتحدث فيه عن قضاياها واهتماماتها أو حتى موضوعاتها الأخرى التي لا تصنف في العادة كموضوعات «نسوية»، وبين وجودها كموضوع - نسوي - لعدد من الأفلام السعودية حتى هذا اليوم من المخرجين إجمالاً نساءً ورجالاً، لكنني هنا سأقتصر على سردية تاريخية لأبرز الأسماء النسائية التي بدأت الإخراج وما زالت توجد على الساحة السينمائية السعودية لتواصل تعبيرها الفني وطرح رؤيتها الخاصة.

شكلت المخرجة هيفاء المنصور البداية الفعلية لمسيرة المرأة السعودية في الإخراج السينمائي، لتعلن عن هذه الظاهرة اللافتة بحضورها وجمهورها وجوائزها التي ما زالت مستمرة ومتطورة، على مستوى الكم والكيف حتى يومنا منذ منتصف العقد الأول من الألفية الجديدة تقريبًا، تزامنًا مع بروز للمهرجانات السينمائية المعنية بالأفلام القصيرة، بداية من مسابقة أفلام الإمارات مرورًا بمهرجان الخليج السينمائي في



فلم «أيقظني» لريم البيات

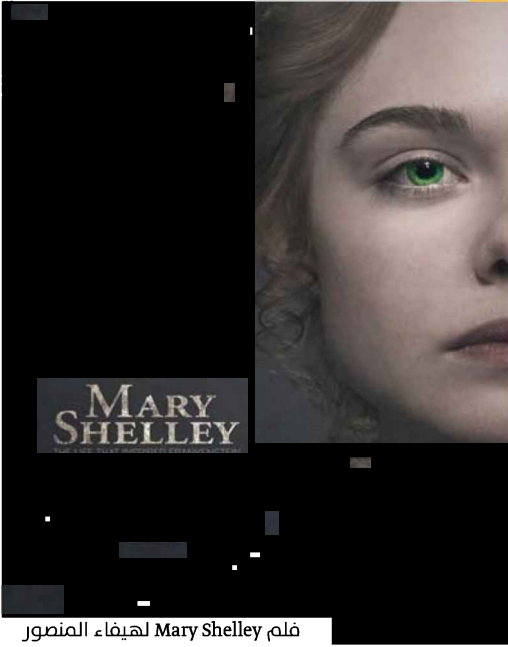
دبي ومهرجان أبو ظبي السينمائي وبيروت وتروبيكا ومسقط وغيرها من المهرجانات الدولية، وبطبيعة الحال المهرجانات السعودية في جدة والدمام التي توقفت لوقتٍ قبل عودتها في السنوات الأخيرة.

هيفاء المنصور الأشهر

وعليه يمكننا عدّ هيفاء المنصور حاليًا المخرجة السعودية الأشهر من بين المخرجين السعوديين إجمالًا، ليس بسبب بداياتها المبكرة نسبيًا فحسب إنما استمرارها في مسيرة الإخراج السينمائي وصولًا لعالم هوليوود، حينما قدمت فلمًا أميركيًا بنجوم معروفة مثل إيلي فانينغ وميسيا ويليامز العام الماضي عبر فلم Mary Shelley. بدأت هيفاء أول أفلامها وعنوانه «من؟» حول هوية المرأة وكيونيتها من خلال استلهاهم قصة قاتل متخفي بلباس امرأة وحجابها، و«الرحيل للـ» دراما شاعرية حول الفقد والذكريات، و«أنا والآخر» حول الاختلاف والوحدة الوطنية من خلال قصة ثلاثة شباب مختلفي التوجهات، تتعطل سيارتهم في منطقة برّية معزولة، وقد عرض الفلم على قناة الشاشة في الشوتايم وقتها، لكن أبرز إنجازاتها جاء مع فلم «نساء بلا ظل»، والفائز بجائزة أفضل فلم وثائقي في مسابقة أفلام الإمارات، و«الخنجر الذهبي» في مهرجان مسقط السينمائي حول وضع المرأة السعودية ووجودها في الفضاء الاجتماعي العام.



عهد كامل



فلم Mary Shelley لهيفاء المنصور

إلى أن قدمت عام ٢٠١٢م إنجازها الأكبر والأهم من خلال فلمها الروائي الطويل «وجدة»، الفائز بجائزة للهر العربي في مهرجان دبي السينمائي، وجائزة أفضل فلم طويل في مهرجان الخليج السينمائي في دورته الأخيرة ٢٠١٣م، وللشارك في مهرجان فينيسيا، والتوج بثلاث جوائز تقديرية هي: جائزة سينما فنابير، وجائزة الاتحاد الدولي لفن السينما، وجائزة «إنترفلم»، ويجري منح هذه الجوائز لتكريم المتفوقين من التخصصين في صناعة السينما، كما يمكن عدّه أول فلم سعودي طويل يصوّر داخل السعودية بهوية وممثلين سعوديين تمامًا، يلاقي كل هذا الاحتفاء والاهتمام العالمي، وينال إعجاب العديد من النقاد ومتابعي السينما العالمية، وهو دراما اجتماعية بمزيج كوميدي حول أحلام طفلة في امتلاك دراجة هوائية وقيادتها في الشارع، وسط إسقاطات اجتماعية متعددة تقدمها للمخرجة هيفاء.

عهد كامل في إطلالة عالمية

وكانت للمخرجة الميزة عهد كامل موجودة في فلم هيفاء ولعبت دورًا رئيسيًا في فلمها «وجدة»، كمثلة رائعة استطاعت مؤخرًا (هذا العام ٢٠١٨م) أن تحقق إنجازًا مهمًا حينما شاركت في تمثيل دور مهم في للسلسل البريطاني «Collateral» بجانب النجمة كالري موليجان ومن تأليف الكاتب ديفيد هير الذي سبق أن كتب أفلامًا مهمة مثل «الساعات» و«القارئ». لكن عهد كامل قبل ذلك كانت قد قدمت نفسها كمخرجة متميزة



ريم البيات

منذ عام ٢٠٠٩م بفلم قصير بعنوان «القندرجي» من بطولة المصري عمرو واكد في دور إسكافي عراقي، يعود إلى عائلته بعد أن أسرته قوات الاحتلال ظلماً لمدة عامين كاملين، إذ تلاحقه ذكريات كئيبة حتى منزله. وهو الفلم الذي فاز بجائزة «الف» الذهبية لأفضل فلم شرق أوسطي قصير، وذلك في الدورة العاشرة لمهرجان بيروت الدولي للسينما وجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان وهران الجزائري ٢٠١٠م كما فاز بالمركز الثاني كأفضل فلم قصير في مهرجان الخليج السينمائي في دبي في دورته الثالثة. قبل أن تكرر هذا الإنجاز مرة أخرى، حينما فاز بفلمها الأخير «حرمة» بالمركز الثاني أيضاً في دورة مهرجان الخليج السينمائي عام ٢٠١٣م وتكرر إنجاز الفوز أيضاً بذهبية مهرجان بيروت السينمائي في دورته الثالثة عشرة، من بين أكثر من ٧٠ فلماً عربياً قصيراً، كما شارك الفلم ضمن المسابقة الرسمية في مهرجان برلين للأفلام القصيرة. ويحكي الفلم بحس إخراجي مميز قصة امرأة يموت زوجها وهي حامل لتبقى وحيدة تصارع من أجل بقائها وتحسين معيشتها، وسط إجحاف القانون ومطامع الآخرين حولها.

ريم البيات، تجريب وشاعرية

وفي تلك الرحلة أيضاً برز اسم مخرجة مختلفة في رؤيتها الفنية وهي ريم البيات، التي حضرت مع بدايات

الصناعة الفلمية النسائية، وكانت قد بدأت أول أفلامها «ظلال» عام ٢٠٠٨م، وشاركت به في مهرجان الخليج السينمائي بدبي، ثم أنجزت فلماً آخر ذا طابع تجريبي مثير حينما اعتمدت أكثر من ٥٠٠٠ صورة فوتوغرافية لتكوين فلم قصير مدته ٦ دقائق بعنوان «دمية» الذي اختير في مهرجان «الربيع العربي» في باريس، وشارك في الدورة الثالثة لمهرجان الخليج السينمائي في دبي، ويتناول الفلم في إسقاطة ذكية وحادة موضوعاً مؤلماً حول زواج القاصرات!! في حين حققت أكثر إنجازاتها بما يقارب ١١ ترشيحاً في مهرجانات دولية وفوزها بجائزة أفضل مخرجة في مهرجان مدريد وميلان ٢٠١٧م بفلمها القصير الأخير «أيقظني»، المشارك في مهرجان دبي السينمائي في مسابقة المهر الخليجي القصير، الذي تسرد فيه بحس شعري لمدة ٢٤ دقيقة قصة أزمة منتصف العمر عبر امرأة تحاول استعادة هويتها، في ظل إحساسها بالرفض الاجتماعي والشعور بالتأنيب.

هناء العمير وهند الفهاد، جوائز وقضايا

ومن عالم الكتابة الفنية والنقدية في الصحف والمجلات وكتابة النصوص الدرامية تأتي للمخرجة هناء العمير، لتقدم أول أفلامها عام ٢٠٠٩م وكان وثائقياً مفعماً بالموسيقا بعنوان: «بعيداً عن الكلام» ترصد فيه زيارة فرقة أرجنتينية تعزف التانغو للرياض ولقائها بفرقة غنائية سامري من عنيزة. وكان الفلم شارك أيضاً تلك السنة في مهرجان الخليج السينمائي



هناء العمير



مشهد من فلم «حورية وعين» لشهد أمين

المرأة السعودية أفضل إخراجًا وأكثر جدية وتميزًا بالإجمال تجاه موضوعات المرأة من المخرج السعودي

شهد أمين، خريجة متروبوليتان

في عام ٢٠١٤م برز أيضًا اسم شهد أمين حينما فاز فلمها «حورية وعين» بجائزة أفضل فلم وأفضل تصوير في مهرجان أبو ظبي في مسابقة الأفلام الروائية القصيرة، والجائزة الثانية «النخلة الفضية» في مهرجان الأفلام السعودية في دورته الثانية عام ٢٠١٥م، وكان الفيلم قد شارك أيضًا عام ٢٠١٣م في برنامج أصوات خليجية في مهرجان دبي السينمائي، وهو يحكي في دراما فانتازية جميلة قصة الفتاة الصغيرة حنان التي تعيش مع والدها الصياد على ساحل البحر، لتكتشف أنه يقوم بصيد الحوريات لانتزاع اللائ منهن! للمخرجة شهد أمين خريجة معهد متروبوليتان الفني في لندن، درست كتابة السيناريو في نيويورك وبدأت أول أفلامها «موسيقانا» ثم «نافذة ليلي» عام ٢٠١٢م الذي عُرض في الدورة الخامسة من مهرجان الخليج السينمائي حول طفلة صغيرة منعزلة خلف نافذة غرفتها، في عالم وهمي تسعى فيه لمعرفة لغز الحياة. فيما تستعد حاليًا للمخرجة شهد لتجربتها الروائية الطويلة عبر فلم «حراشف»، من خلال حكاية فتاة صغيرة تتجاوز حادًا موجعًا لتمارس حياتها وسط وحدتها وانعزالها.

قبل أن تعود هناء مرة أخرى لإخراج أول أفلامها الروائية القصيرة بعنوان: «شكوى»، الحاصل على الجائزة الأولى «النخلة الذهبية» كأفضل فلم في مهرجان الأفلام السعودية في دورته الثانية عام ٢٠١٥م. ويحكي الفيلم قصة امرأة موظفة تتدخل في حياتها مشكلات وضعها المهني وحياتها العائلية، ليخلق لديها ارتباطًا نفسيًا يؤثر في اتخاذها قراراتها. وكانت هناء قد أحدثت تعاونًا ناجحًا مع المخرجة هند الفهاد في كتابة سيناريو فلم «بسطة» عام ٢٠١٥م الفائز بجائزة أفضل سيناريو في مسابقة الفلم السعودي في مركز الملك فهد الثقافي عام ٢٠١٧م، وقبلها حقق أهم جوائز وهي جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأفضل فلم خليجي قصير في مهرجان دبي السينمائي عام ٢٠١٥م، والنخلة الفضية في مهرجان الأفلام السعودية وأفضل فلم في مهرجان الشباب للأفلام في جدة والمركز الثالث كأفضل فلم خليجي في مهرجان دول مجلس التعاون في أبو ظبي. وبعد هذا النجاح الكبير في فلم «بسطة» الذي يحكي وقائع يوميات النساء البائعات على الأرصفة، تستعد حاليًا للمخرجة هند الفهاد لفلمها الجديد «شرشف» الذي يتحدث عن تمهيط المجتمع للمرأة وتحديد فرص تطلعها المستقبلية. ومن أفلامها «مقعد خلفي» عن دكتورة تعطل حياتها وتنقلاتها للتععدة بسبب عدم قدرتها على قيادة السيارة، في لفته نحو موضوع تمكين المرأة في المجتمع بضرورة إعطائها حقوقها على قدر المساواة مع الرجل، حينما تتكفل أيضًا بالمسؤوليات نفسها. وهو الفلم الذي كان قد شارك أيضًا في مهرجان الخليج السينمائي عام ٢٠١٣م ومهرجان الفلم العربي في أريزونا.

انتهت تحديات وبدأت أخرى

سلطان البازعي الرئيس السابق لمجلس إدارة الجمعية السعودية للثقافة والفنون



الروائية الطويلة الثلاثة التي أنتجت خلال الأعوام الأخيرة، وحقت نجاحاً في المهرجانات وفي العرض التجاري خارج المملكة يمكن أن تحقق حضوراً كبيراً في السوق السعودي، وأنا أشير هنا إلى أفلام «وجدة» لهيفاء النصور، و«بركة» يقابل بركة» لمحمود صباغ، و«بلال» لأيمن جمال. وكل هذه الأفلام أنتجت بمغامرة استثمارات خاصة أو بدعم من صناديق أجنبية، لكنها لو أنتجت بوجود الصالات في المدن السعودية لتغير حالها الإنتاجي، ولتسابق المنتجون لدعماً لأنها قصص جيدة. وأنا متأكد من قدرتها على الصمود في العرض المحلي لأسابيع عدة.

من ناحية، انتهت تحديات وبدأت تحديات من نوع جديد. فقد حصل السينمائيون السعوديون على اعتراف رسمي بوجودهم وأهميتهم، وتحقق حلمهم بقيام منافذ اتصالهم بجمهورهم الأولي. ويبقى أمامهم تحدي الإخلاص لفنهم وتقديم أعمال ترقى لتحدي مواجهة الجمهور وهو الناقد الأكبر والأكثر أهمية، وعدم الخشية من دخول مغامرة إنتاج الأفلام الطويلة. التحديات الأخرى تبقى في ملعب الجهات الرسمية مثل الهيئة العامة للثقافة والمجلس السعودي للأفلام الذي شكلته الهيئة، لاستكمال منظومة التشريعات التي تحفز على قيام بقية عناصر الخط الإنتاجي بدءاً من معاهد التعليم والتدريب على المهن المختلفة التي تتطلبها الصناعة، إلى حفز وتمكين قيام شركات إنتاجية برؤوس أموال كافية، ووصولاً إلى تأسيس صناديق لتمويل الإنتاج النوعي والجاد من الأفلام التي قد لا تغري المستثمرين كثيراً، فعلينا أن نتوقع، بما أننا نتجه إلى سوق مفتوح، أن يتكون لدينا إنتاج يهدف بشكل رئيس لمغازلة شباك التذاكر مع قيمة ثقافية أقل.

كل ما تم حتى الآن فيما يخص السينما هو في ظني خطوات في الاتجاه الصحيح، وهي خطوات بشرت بها رؤية للملكة ٢٠٣٠م حينما أعطت مساحة كافية للثقافة والترفيه بوصفهما من مقومات جودة الحياة، وبوصفهما أيضاً صناعة ستضيف أرقاماً إلى الناتج القومي الإجمالي. الثقافة عاشت في بلادنا سنوات طويلة تعتمد على اجتهادات فردية من المبدعين وبعض المتحمسين من الإداريين، ولم يكن يوجد لها إطار تشريعي واضح يضع قواعد الانطلاق والتمكين للمبدعين. والسينما ليست استثناء، بل إن الرؤية رأت فيها ساحة للإثراء الثقافي وصناعة قادرة على التوظيف وعنصرًا اقتصاديًا مهمًا، كما أنها بالتأكيد سلاح قوي في ترسانة القوة الناعمة للوطن كنا نفتقد وجوده كثيرًا.

افتتاح الصالات هو القاعدة التسويقية كبيرة الأهمية، والمجلس السعودي للأفلام ينتظر منه أن يلعب دور المشرع والممكن للسينمائيين ليقدموا إنتاجهم، والمشاركة الرسمية في محفل سينمائي مهم مثل مهرجان كان دليل على أن الدولة تدعم وبقوة تطوير هذه الصناعة. فقط كنت أتمنى وما زلت أن تكون المشاركة في هذه المهرجانات من طريق مؤسسات للجمع المدني القائمة التي ستنشأ مستقبلاً؛ لأن العقلية الغربية لا تستوعب الحضور الحكومي في محفل ثقافي.

وبكل تأكيد، الصناعة.. أي صناعة لا يمكن أن تقوم دون سوق محلي قادر على دعمها، ولا يمكن أن تقوم صناعة -وبخاصة الثقافة- على أساس التصدير، ففي الثقافة والإبداع أنت عالي بقدر ما تكون محلياً. وعلى المستوى الإنتاجي فإن السوق المحلية هي التي ستعيد رأس المال للمستثمر في الفلم وقد تحقق له الأرباح الأولى قبل أن ينطلق للأسواق العالمية. ولست قلقاً من صلاحية الفلم السعودي للعرض في الصالات والفوز بثقة شباك التذاكر، ذلك أن الأفلام

خطوات لسد الفجوة الزمنية التي ساد فيها الظلام

فهد اليحيا عضو لجنة تحكيم في مهرجان أفلام السعودية

تحديات

التحديات عديدة أولها التمويل ورأسمال يريد الربح وللكسب أو على أضعف الأيمان استرداد قيمة التكلفة. أتمنى أن تُنتج في السعودية أفلام عالية (عندنا تنوع كبير في التضاريس والطبوغرافيا) ويشارك فيها السينمائيون السعوديون ويعمل للخروج السعوديون الشباب فيها كمساعدي إخراج، قبل أن يقدموا على صنع أفلامهم الروائية. بالمناسبة أقرأ هذين اليومين رواية قصيرة «حريملاء» للكاتبة المصرية «أسماء عواد» وأراها تصلح لأن تكون فلمًا سعوديًّا- مصريًّا مشتركًا! شاهدت أفلامًا سعودية قصيرة تضاهي الأفلام القصيرة التي تُنتج في دول عريقة في صناعة السينما. مجموعة صنّاع الأفلام السعوديين يتحلون بمهارات كثيرة والجميل أنهم حريصون على تطوير قدراتهم ومهاراتهم ومتابعة كل جديد. وتنوع أفلامهم في الشكل والتكنيك والموضوعات. وإن كان أغلبها يتجه إلى الواقعية بأسلوب سرد سينمائي تقليدي إلا أن هناك أفلام خيال علمي وأفلام رعب وأفلامًا رمزية. أذكر هنا فلمًا أعجبنى كثيرًا «حورية وعين» للمخرجة

شهد أمين، وهو يدخل ضمن فئة الفلم الرمزي وحولته شهد أو استوحيت منه فلمها الطويل الأول «حراشف». أذكر أيضًا فلم «عطوى» وهو فلم غرائبي» جميل لـ«عبدالعزیز الشلاحي»

ويمكن أن يدرج أيضًا تحت نوعية أفلام الطريق. وهي الأفلام التي تدور أحداثها في طريق سفر.

مأخذي الدائم على معظم الأفلام السعودية حتى الآن هو ضعف الحوار؛ إذ ما زال أسيرًا للحوار الإذاعي أو المسرحي. في حين الحوار السينمائي يجب أن يكون قصيرًا وآلا يقول الحوار ما يمكن قوله بالصورة. هناك استثناءات وهي الأفلام الحوارية مثل: «فضيلة أن تكون لا أحد» لبدري الحمود، وفلم «الغادرين» لعبدالعزیز الشلاحي! بقي شيء آخر هو النصوص (السيناريو) يشكو الكثير من صانعي الأفلام في السعودية من غياب النصوص السينمائية الجيدة.

الخطوات باتجاه السينما، مباركة وحثيئة لسد الفجوة الزمانية التي ساد فيها الظلام. السينما وسيلة ترفيه بالدرجة الأولى ونحن البلد الوحيد في العالم الذي كان يخلو منها! سيكون جميلًا أن يذهب للرء وأسرته أو مجموعة من الأصدقاء لمشاهدة فلم. من ناحية أخرى، هي وسيلة ثقافية وكذلك سلاح إعلامي ناعم إذا استخدم بحرفية بعيدًا من الوعظ واللباشرة. ستوفر السينما -إضافة إلى بعدها الترفيهي الاجتماعي وهو الأمر الأساسي- فرص عمل عديدة للجنسين ومشاريع تجارية ذات علاقة بدار السينما. وستكون دور العرض مصدرًا لدخل إضافي كبير. المشاركة السعودية في مهرجان كان خطوة ممتازة لتعريف السينمائيين العالميين بالسينما السعودية، ومحاربة الصورة النمطية للتخلفة وغير الحقيقية التي تشكلت عبر عقود من الانغلاق. إذ نشهد عهدًا تقدم فيه السعودية وجهها الثقافي إلى العالم. وكنت قد تشرفت بالذهاب إلى موسكو ضمن الوفد الثقافي أثناء زيارة خادم الحرمين الشريفين، وكان احتفاء الجمهور الروسي بالثقافة السعودية كبيرًا، وحظيت العروض السينمائية بإقبال كبير ونالت الإعجاب والاستحسان.

٣٠٠ فلم

في كل الدول (باستثناء فرنسا وربما أميركا وبريطانيا) بدأت دور السينما قبل أن تبدأ صناعة

الأفلام. نحن فعلنا العكس قمنا بصناعة أفلام (ولا أقول صناعة السينما) قبل أن تتوافر لدينا دور عرض سينمائية حقيقية. أنتج السعوديون أكثر من ٣٠٠ فلم معظمها قصير والأفلام الطويلة لا تتجاوز ١٠ حتى الآن. أتمنى أن يكون هناك شرط يوجب عرض فلم سعودي قصير مميز في بداية عرض كل فلم في دور السينما! الفلم الطويل مكلف ويستغرق وقتًا وجهدًا، ولخلق صناعة سينمائية يجب أن تكون هناك مدينة للإنتاج السينمائي. وأضيف أيضًا يجب أن يكون هناك تمويل قوي وتسويق ماهر وعلاقات دولية فنية، وأن يكون لدينا أكاديمية للفنون الدرامية بأنواعها وفيها أقسام للسيناريو والإخراج والتمثيل والنقد السينمائي!



السينما ممارسة اجتماعية منظمة

عبد السلام الوائيل كاتب سعودي

بطابع الجماعية بشكل أكبر مما كانت عليه من قبل. وستسجل لحظات مشاهدة هذا الفلم أو ذاك ضمن ذكريات المتعة والترفيه للعوائل. ليس الحديث عن تأثير السينما في السعوديين إذًا، بل عن تأثير توافر صالات سينما في المدن السعودية. تأثير آخر متوقع للسماح بقاعات السينما. ذاك هو التأثير الإيجابي المحتمل لسماح كهذا على صناعة سينما سعودية.

المجلس السعودي للأفلام خطوة أولى لدعم السينما

يأتي تأسيس المجلس السعودي للأفلام، بحسب الهيئة العامة للثقافة، كخطوة أولى لدعم قطاع الأفلام والمحتوى الإبداعي في المملكة كأحد خمسة قطاعات رئيسية تعمل الهيئة العامة للثقافة على دعمها وتطويرها، وتعد من الأمور التاريخية الثقافية للمملكة؛ إذ إنها تتعلق بقطاع يعد رئيسيًا في دعم النمو الاقتصادي والتنمية بشكل عام.

يهدف المجلس السعودي للأفلام الذي أسسته الهيئة العامة للثقافة، إلى تطوير قطاع حيوي وبيئة مزدهرة لصناعة الأفلام والمحتوى في المملكة، من خلال آليات التنمية الإستراتيجية والمستدامة عبر المحاور الرئيسية للقطاع: برامج التنمية والرعاية التكاملة للمواهب، والأطر التشريعية والتنفيذية الداعمة والبرنية، والبنية التحتية والتقنية المتطورة للإنتاج الفني، وإتاحة الحلول والخيارات التمويلية، ومبادرات تطوير القطاع الثقافي بشكل عام في المملكة. وبدأت السعودية بإصدار تراخيص لدور العرض السينمائي تمهيدًا لإعادة فتحها بعد رفع حظر استمر عقودًا، ضمن خطة إصلاحات واسعة. وقالت وزارة الثقافة والإعلام: إنها «استكملت جميع الشروط. وتسعى شركات السينما الكبيرة لدخول السوق السعودية التي تضم أكثر من ٣٠ مليون شخص، غالبيتهم دون سن ٢٥ عامًا. ووقعت الشركة الأميركية «إيه إم سي إنترتينمنت»، أكبر مشغل لدور السينما في العالم، مذكرة تفاهم مع صندوق الاستثمارات العامة

تناولت دراسات عديدة تأثير السينما في المجتمع. وغالبًا يُدرج أثر السينما ضمن تأثير وسائل الاتصال. لذا، تستخدم نظريات تتحدث عن تأثير وسائل الاتصال الجماهيري بشكل عام ضمن الدراسات عن تأثير السينما. لكن السينما بهذا المعنى ليست جديدة على المجتمع السعودي، فأفراد المجتمع يشاهدون الأفلام منذ عقود. بل يشاهدون ما يريدون من الأفلام منذ ظهرت تقنية الفيديو. وكان لوسائل التواصل الجماهيري أثر هائل في تعميم مشاهدة السينما عبر جعل كل من لديه هاتف ذكي قادرًا على مشاهدة أي فلم يريده، سواء كان مطروحًا قبل قرن أو للتو، متخطين بذلك حاجز التنظيم للحلي.

الذي طرأ على المجتمع السعودي، إذًا، ليس مشاهدة السينما. بل السماح بقاعات سينمائية يذهب إليها الناس فرادى وجماعات لمشاهدة السينما. الجديد إذًا هو السماح بجعل مشاهدة السينما ممارسة اجتماعية منظمة لها ساحاتها وفضاءاتها واقتصادها وطوقسها. ما تأثير ذلك، ما دام تأثير المحتوى نفسه ليس جديدًا وقائمًا من قبل؟

التأثير الأكبر لهذا التطور التنظيمي هو الكلمة التي باتت تتردد كثيرًا على الألسنة مؤخرًا، «حياة طبيعية»، أي أن السماح بالسينما يعيد لنا الإحساس بأننا ننظم مجتمعنا وفق التوقعات للنطقية لعصرنا ومستوى معيشتنا. فالمجتمع العصري، الذي لا إشكال مجتمعي كبير حول رغبتنا بأن نكونه، يتسم بصفات منها أنه لا يمنع وجود صالات سينما. إن منع وجود صالات سينما في مجتمع يعيش، في أساليب حياته اليومية من مسكن ومهن وملبس وفضاءات وطرق قضاء وقت فراغ ومقتنيات، يعيش حياة عصرية، كالمجتمع السعودي كان منطعًا. لذا، حلت كلمة «طبيعي» في جوهر الوصف لهذا التحول المترافق مع السماح للفنون أن تُقدم وتُعاش في الفضاءات المجتمعية.

«الذهاب إلى صالة سينما» سيدخل حياة سكان السعودية. ستذهب العوائل والأصدقاء بشكل جماعي لمشاهدة هذا الفلم أو ذاك وستكتسي مشاهدة الفلم

والمعتقدات والقيم ومختلف عناصر ثقافة المجتمع. وما دامت الحال كذلك، فإنه يحسن بالمجتمع، كي يستمر في إمداد أفرادهم بقيمه ورؤاه وكي ينجح في نقل تراثه للأجيال الجديدة، أن يحوز هذه الأداة الفعالة في تشكيل القيم وبناء «رؤية العالم». ومن المناسب تذكر التأثير الفعال للأعمال السينمائية والتلفزيونية للصربية في تعميم اللهجة للصربية على الشعوب العربية وجعلها اللهجة الأكثر قابلية للفهم، بعد اللهجات المحلية، في أي بلد عربي. ويحسن أيضاً تذكر التأثير للمائل لأعمال الكوميديا السعودية في السنوات الأخيرة في نقل بعض مفردات اللهجات السعودية لخارج السعودية وإدخالها الاستخدام اليومي في بعض الحالات.

فتوافر سوق لعرض الأفلام تعرض فيه الأفلام بشكل يحافظ على حقوق الملكية الفكرية من التوقع أن يساهم في نهوض صناعة سعودية للسينما. إن حدث ذلك، يكون للمجتمع والثقافة السعوديان قد حازا آلة جبارة لصوغ العقول والأذهان. فتأثير السينما في العقول والأفئدة عظيم. وصناعة السينما يمكن لها أن تعزز للمشاعر الوطنية. وكما قال جواهر لال نهرو: إن تأثير السينما الهندية في الشعب يفوق تأثير كل الصحف والكتب مجتمعة. بمعنى أن السينما أداة تواصل جتارة. بل يجادل بعض الدارسين لتأثير السينما في المجتمع بأن السينما لم تعد فقط انعكاساً للواقع بل هي شريك في صناعته. إنها إحدى أدوات تمرير المواقف والاتجاهات

السعودي لبناء وتشغيل دور سينما في المملكة. وستواجه إي.إم. سي منافسة شرسة من شركات كبيرة مثل فوكس.

وبادر المجلس السعودي للأفلام في أولى أعماله بتنظيم الجناح السعودي في مهرجان كان السينمائي في دورته الـ 75، ولفت الجناح السعودي في مهرجان كان الأنظار، وزاره بعض كبار نجوم السينما في العالم. وشهد الجناح أفلاماً سعودية، وعقد ندوات حول قضايا السينما في السعودية. وأعلنت الهيئة العامة للثقافة إطلاق برامج دعم لصناعة الأفلام في المملكة، وتشتمل على برنامج للمنح الوطنية لدعم المشاريع السينمائية في مرحلتها الإنتاج وما بعد الإنتاج، والشراكات الدولية مع مراكز عالمية في السينما، إضافة إلى برامج دعم لاسترجاع ما قيمته ٣٥٪ من النفقات على الأفلام التي يجري تصويرها داخل المملكة. وتهدف هذه البرامج، بحسب الهيئة، إلى الارتقاء بقطاع الأفلام المحلي، وتطوير المواهب، وخلق فرص عمل جديدة، وإنعاش قطاع السياحة، وتعزيز التفاعل مع مجتمع الأفلام العالمي. ويعول عدد كبير من المشتغلين في السينما السعودية على المجلس السعودي، في دعم مشاريعهم وتحويل آمالهم إلى واقع سينمائي حقيقي.



النجم الأميركي جون ترافولتا يزور الجناح السعودي في مهرجان كان السينمائي

السينما في السعودية

من الأحواش إلى قاعات الأيماكس المتطورة

خالد ربيع السيد ناقد سينمائي

تغير كثير من الأمور عشية افتتاح أول صالة عرض سينمائي في مركز الملك عبدالله المالي بالرياض. وبدا الجمهور المعني بالسينما وغواياتها، على موعد مع حقبة جديدة، لا تقتحم فيها السينما حياة السعوديين من جديد بعد حظر استمر عقوداً، إنما تخرج أيضاً من الأحواش التي كانت تعرض فيها إلى فضاء مختلف كلياً. حقبة مليئة بالعودة لجمهور السينما ولصناعها أيضاً من السعوديين.

محبط ويحيل إلى عزل المستثمر الوطني -متوسط رأس المال- (ربما مؤقتاً في أحسن الأحوال) عن الدخول في سوق السينما العالمية بمفهومها الواسع، فهذه التقنيات تتطلب رأس مال ضخماً، وقوى إدارية ولوجستية متمكنة، بما تشمله من علاقات متشابكة مع المنظومة العالمية للسينما، التي يجهل التعامل معها للمستثمر المحلي الصغير والمتوسط، ومن ثم يجد نفسه أمام سوق لا يتحكم في أدواتها ولا يعرف آلياتها، ولا سيما أنه آتٍ من خلفية إدارة واستثمار سينما الأحواش الشعبية.

وقبل كل ذلك فإن هذا المستثمر لا يمتلك عناصر الصناعة السينمائية للتكاملة، وهو الأمر الذي يقود إلى تساؤل مفاده: هل يعدّ هذا الحراك المفاجئ في الواقع السعودي حافزاً للمنتج وصانع الفلم السعودي لبذل المزيد في تجويد صناعته؟ أم أنه سيشكل عائقاً يحد من قدرته على الإنتاج، وفق للعايير التي تتطلبها دور العرض الفارهة والجمهور الفطن.

وفي هذه الحالة فإن الجماهير السعودية العريضة لن ترضى بواقع الأفلام القصيرة التي تخصص فيها المنتج والمخرج السعودي الهاوي، وإن كانت حققت قبولاً ورواجاً في المهرجانات الدولية التي شاركت فيها، ولاقت استحساناً بين نسبة قليلة من النخب المتخصصة، إلا أنها تظل أعمالاً للتسليّة المللة عبر اليوتيوب، لا طائل منها سوى الترويج الإعلامي الذهني وليس الفعلي، فهي لم ولن تدخل ضمن نطاق تجاري مربح، وصانعوها لم يبلغوا الحد الأدنى من الاحترافية، حتى إن اعتقدوا ذلك فهم مخطئون، فالسوق له أرقامه التي لا تكذب، وهم على كل حال قدموا ما بوسعهم، فهم لم يتأهلوا أكاديمياً (معظمهم) ليحققوا أفلاماً

لنعد الليلة الافتتاح، ونذكر أن الشركة التي عقدت معها هيئة الإعلام الرئي والسموع، وهي شركة AMC للمشرفة على إدارة دور السينما في المملكة والعازمة على تدشين مئات الصالات السينمائية للجهزة حسب المعايير العالمية، جهزت منصتها المعنية بالأمر وفق سقف عالي «هاي كلاس» بتوفير أحدث النظم السينمائية بما تشمله من شاشات تعتمد تقنيات الصورة والصوت بنظام الأيماكس IMAX الأكثر تطوراً في العالم، الذي يتطلب نوعية خاصة من الأفلام وماكينات العرض التي توفر وضوحاً عالياً للصورة، ناهيك عن فخامة الصالة ذات للقاعد الوثيرة والتكييف للنعش والمرافق للتكاملة، للعدة لراحة الجمهور. بالطبع لا يغيب عن الإدراك أن المؤشرات الأولية تومئ إلى صناعة سينمائية ناهضة في المملكة، ومقبلة على مستقبل زاهر، نظراً للتوجهات الجديدة في التحول الوطني ورؤية المملكة للمستقبلية الهادفة إلى إنشاء دور العرض تباعاً حتى تصل إلى ٣٠ صالة في ١٥ مدينة سعودية، وتحقيق دخل يصل إلى مليار دولار خلال السنوات الخمس المقبلة، وافتتاح من ٥٠ إلى ١٠٠ صالة عرض في ٢٥ مدينة حتى ٢٠٣٠ وتحقيق نحو خمسة مليارات بعد التعاقد مع شركة فوكس vox الأميركية.

هذه التوجهات وهذا الحراك الاستثماري السينمائي اللواكب للعالم، وللتسارع في الإنجاز، قد يحيل إلى موقفين، الغالب منهما إيجابي ومرحب به، ويصب في تأسيس الصناعة وفق خطوات مدروسة، لكن جانباً آخر



أحد الأحواش في الرياض

طويلة تجذب جمهور السينما، عدا تجارب تعد على أقل من أصابع اليد الواحدة. وهكذا، فإن الأمر هنا يختلف، فيما أفلام طويلة مصنوعة بتقنيات عالية تناسب القاعات للتطورة وترضي، في اللحظة ذاتها، ذائقة الجمهور بسقفه العالي في المشاهدة. ذلك الجمهور لن يسعد بدفع ٧٥ ريالاً (أي ما يعادل ٢٠ دولارًا) ثمناً لتذكرة لمشاهدة أفلاماً قصيرة وعابرة لا تحقق للتعبة، إنما تمكنه من اكتشاف الركافة الفنية، وتجبره على التساؤل: هل هذه هي الأفلام التي روج الإعلام لها ولأصحابها؟ إذاً فيما الإنتاج بما يرضي الجماهير العريضة وإما الانزواء إلى حين ميسرة!

ممولون جدد للاستثمار السينمائي

وبنظرة متفائلة، ربما، يقود ذلك إلى احتمالية ظهور منتجين ممولين من الشركات الوطنية، ومن رجال الأعمال الذين وثقوا في صانع الفلم السعودي، وربما أغرتهم فكرة الاستثمار في صناعة السينما تدفعهم إلى التمويل، وإلى التدريب والاستعانة بالخبرات الفنية والتقنية لتجويد منتجاتهم. وهنا ليس من المستبعد أن تساهم الشركات التي تعاقدت مع أي إم سي ومع فوكس لتحقيق ذلك، وفق نظرية إكمال حلقات مراحل الصناعة. ورغم ذلك أجد بعض المهتمين متفائلين أو ربما متشائمين، بأن الحراك السينمائي السعودي على مستوى الإنتاج والتمويل والاتجاه للاستثمار سوف يزدهر سواء أكان من جهات حكومية أو أهلية، ولا سيما أن بعض المؤسسات الوطنية أخذت في العمل على بناء صناعة سينمائية قائمة على أسس منهجية، مثل الدورات السينمائية التي تقيمها مؤسسة «مسك الخيرية».

من ناحية، وبنظرة بانورامية متعمقة لكل اللعطات السابقة، فإنه من الأجدى والأثري أن تفكر هيئة الإعلام المرئي بإصدار تصاريح وفق شروط أقل صرامة للمستثمر الوطني للحدود الإمكانية (صاحب رأس المال المتوسط)، بحيث يتاح له إنشاء دور عرض من الدرجة الثانية، لتكون أقل من دور عرض إيه إم سي وفوكس، تضع شروطها الهيئة وتخضع لرقابتها بتشكيل لجنة من وزارة الإعلام، ولتسمى على سبيل المثال: اللجنة المنظمة لدور العرض من الدرجة الثانية، فتعرض الأفلام بواسطة أجهزة اللاتوب للوصلة بشاشات كبيرة، وذلك بالكيفية المعمول بها بشكل معتاد في الأندية والمهرجانات السعودية للأفلام القصيرة.

كل ذلك يدفع بالتفكير على مربط الفرس والبحث عن نصوص مجودة تحول إلى سيناريوهات تعكس الرؤى وللوضوعات السعودية، لترجم في أفلام ترضي مشاهدها المحلي أولاً، ثم تنقل الثقافة والفن والحراك الحضاري إلى العالم... نصوص في مختلف

قوالب السينما: الحركة، والكوميديا، والفانتازيا، والخيال العلمي، والاستعراض، والتحريك، والواقعي... إلخ. مع الأخذ في الحسبان دائماً حساسية القبول والرفض من ناحية للتشديد دينياً، حتى إن خفض صوتهم الإعلامي، وقصت أجنحتهم التفاعلية وخفتت تأثيراتهم الفكرية، رغم أن هيئة الإعلام اشتربت خضوع محتوى العروض للرقابة وفق معايير السياسة الإعلامية للمملكة، بحيث تتوافق العروض مع قيم المجتمع وثوابته، بما يتضمن تقديم محتوى رصين وهادف لا يتعارض مع الأحكام الشرعية ولا يخل بالاعتبارات الأخلاقية، إلا أنها لم تحدد شروطاً فنية للأفلام التي ستعرض على الجماهير، ولم تقترح بأي شكل من الأشكال تشكيل لجنة فنية تجيز الأعمال قبل عرضها على الجمهور.

أسئلة محرصة

لا بد من التنويه إلى أمور عدة، نكسها هنا في صيغة أسئلة، أولها: هل سيظل الجمهور السعودي يشاهد في قاعاته الأفلام الأميركية للدهشة التي لا طائل منها سوى التسلية العابرة والانبهار بالآلة الأميركية الفذة؟ وهل ستقبل الشركات الأميركية المستثمرة في هذا القطاع (إيه إم سي وفوكس) التعاقد من شركات سينما دولية أخرى لتعرض أفلامها في السعودية؟ وهل سيكون الجمهور السعودي مواكباً لمشاهدة الأفلام العربية التي تعرض في المهرجانات العربية وتحقق صيتاً طيباً؟ هل تنرقب دوراً تقوم به الرياض بعد تقليص مهرجان دبي السينمائي؟

وإن تابعتنا الأسئلة فسنقول: هل ستفكر هذه الشركة في تنظيم مهرجان دولي يحقق الوجود لمنتجاتها ويدعم سوقها في الحيز العالمي؟ فالقائمون على المهرجانات النخبوية المحدودة وللتنقطة التي تقام في جدة وللنطقة الشرقية لا يستطيعون بإمكاناتهم للتواضعة تنظيم مهرجان دولي يساهم في إثراء السوق الذي دخلته السعودية، حتى وإن كانت السعودية هنا تمثل «دكان عرض» لا ينتج ولكنه يسوق ويستهلك.

جامعة عفت تتفرد بتدريس فنون السينما للسعوديات

جدة الفيصل

تتفرد جامعة عفت في مدينة جدة عن بقية الجامعات في السعودية، بأن دشنت قسماً متخصصاً في الإنتاج المرئي والرقمي؛ إذ يدرس فنون السينما من تصوير وكتابة محتوى، والتحق بهذا القسم عدد لاف من الطالبات اللاتي أحبن خوض هذا المجال أكاديمياً، وقد تخرجت ثلاث دفعات. محمد غزالة رئيس قسم الإنتاج المرئي والرقمي في الجامعة، يقول لـ «الفيصل»: «إن فكرة إنشاء القسم بدأت في خريف ٢٠١٢م إذ قصدت الأميرة لولوة الفيصل، نائب رئيس مجلس الأمناء والمشرف العام على جامعة عفت، وهيفاء رضا جمل الليل، مدرسة الفنون السينمائية بجامعة جنوب كاليفورنيا، بالولايات المتحدة، ساعتين لاستشارة مستقبل تحقق بعد تلك الزيارة بست سنوات، لانطلاق صناعة سينمائية وإعلامية احترافية، فتوائمة مع رؤية المملكة الحديثة ٢٠٣٠، الساعية إلى بناء مجتمع حيوي واقتصاد مزدهر ووطن طموح. في وقت لاحق، كان قد حضر وفد من جامعة جنوب كاليفورنيا لإجراء دراسة لاحتياجات السوق السعودي في مجالات الإنتاج الإعلامي، الذي كان يعتمد بشكل كامل تقريباً على متمرسين واحترافيين أجانب. وبعد هذه الدراسة كان تصميم هذا البرنامج الذي راعى خصوصية المملكة واحتياجاتها وتطلعاتها المستقبلية لمواكبة متغيرات العصر، من خلال برنامج الإنتاج المرئي والرقمي».

خريف ٢٠١٣م حتى وصل إلى ١٥٠ طالبة في خريف ٢٠١٥م، اللاتي انخرطن في مهام تعليمية وتطبيقية لتناول فنون السينما تحت إشراف نخبة من الأكاديميين والمتمرسين في مجالات الإعلام وصناعة الأفلام من حول العالم. والحمد لله تمكنا من تخريج ثلاث دفعات من الخريجات اللاتي يسهمن في سوق العمل ويمثلن للملكة في المحافل الدولية بثقة وتأثير». وبخصوص كيف ترى الجامعة أهمية وجود مثل هذه الأقسام الأكاديمية، وهل ينتهي دورها عند تخرج دارسة السينما، أم أنها تلعب دوراً آخر مكملاً ذكر غزالة أن هدف الجامعة الرئيسي، «يكمن في إعداد الكفاءات القيادية للمستقبلية بحسب معايير عالية، وذلك من خلال تأمين بيئة متعددة الاختصاصات وإدارة الموارد بفاعلية بغية توفير العلم الذي يرافق طالباتنا مدى الحياة... إلى ذلك، فقد حرصت جامعة عفت على عقد الكثير من الشراكات مع المجتمع المحلي والعالي لإتاحة الفرصة لطالباتنا وخريجاتنا على تلمس سبل التأثير والممارسة العملية للإنتاج الإعلامي على أوسع مستوى ومختلف الأصعدة. فبداية من الشراكات

ويمضي غزالة قائلاً: «كان اتفاق وفد الجامعة مع مدرسة الفنون السينمائية على تصميم منهج متكامل يؤسس لإنتاج معاصر واحترافي للصناعات السينمائية والتخصصات كافة الداعمة لتلك الصناعات، من كتابة للمحتوى والتصوير والمعالجة التقنية وفنون التحريك والمؤثرات البصرية والإعلام التفاعلي. وبالفعل، وبعد أخذ الموافقات اللازمة من وزارة التعليم وبالتعاون مع الهيئة العامة للإعلام المرئي والسموع، جرى إطلاق البرنامج بعد تلك الاتفاقية بعام كامل، وذلك في خريف ٢٠١٣م، ليشتمل القسم على أربعة مسارات مختلفة بها تخصصات فرعية عدة: إنتاج الأفلام، والرسوم المتحركة، وكتابة السيناريو، والإعلام التفاعلي. على مدى عمر هذا القسم الذي ما زال يعد ناشئاً، مقارنة بتخصصات الجامعة الأخرى ذات الباع الطويل في سوق العمل والسمعة الواسعة كتخصصات الهندسة والعمارة والمالية، فإن الإقبال على القسم زاد من مجرد عدد قليل من للتحقيقات يتكون من ١٦ طالبة فقط في

السينمائية، التي ما زالت تحتاج للعديد من الضوابط الحاكمة لإدارة المجالات الإبداعية والفنية بشكل اقتصادي وثقافي واجتماعي وقانوني أيضًا، وتحقيق أفضل النتائج التي تخدم المجتمع ومستقبل أبنائه».

وبخصوص مشاركة جامعة عفت في الجناح السعودي بمهرجان كان السينمائي، أوضح غزالة قائلاً: «كان حضور الجامعة كممثل للسينما السعودية في الجناح السعودي إلي جانب بعض الشركات الخاصة التي دعاها للجلسة السعودية للأفلام للتعريف بما يختزم في المملكة من فرص الاستثمار في الصناعة السينمائية. ولعل من أهم تلك الفرص الاستثمارية التعليم والتدريب، وهو ما يحتاجه العديد من جيل الشباب الشغوفين بتعلم وممارسة فنون السينما من صناعة أفلام وكتابة محتوى للسينما والتلفزيون بل وللإنترنت. كانت الجامعة ممثلة على أعلى مستوى؛ إذ حضرت الدكتورة مرفت الشافعي، عميد كلية العمارة والتصميم والدكتورة بيان الشعباني مديرة الشؤون القانونية بالجامعة والدكتور محمد غزالة رئيس قسم الإنتاج المرئي والرقمي، الذين حرصوا جميعًا على التعريف بالجامعة ومبادراتها في دعم التعليم السينمائي في المملكة، وكذلك السعي لتطوير شراكات مستقبلية مع جهات محلية ودولية لدعم تلك المبادرات».

الأكاديمية مع جامعة جنوب كاليفورنيا وجامعة نيويورك في الولايات المتحدة، عقدت الجامعة شراكات مع مدينة الإنتاج الإعلامي في القاهرة، أكبر مجال للتدريب في العالم العربي، إضافة إلى شراكات مع شركات ومهرجانات ومؤتمرات خاصة بالعمل الإعلامي والسينمائي في المملكة. فالجامعة الشريك الأكاديمي لمهرجان أفلام السعودية في الدمام منذ تأسيسه في عام ٢٠١٥م حتى اليوم، وكذلك مهرجان جدة لأفلام الشباب. وبذلك نحرص على توفير فرص مشاركة طالباتنا بإبداعاتهم داخليًا وخارجيًا».

وحول ما إذا كان لدى الجامعة خطط لاستمرار جذب الطالبات إلى قسم السينما، قال: «بالطبع، فمع انطلاق السينما في المملكة والتصريح بدعمها بشكل رسمي ودعم حكومي كبير، فإن المسؤولية تزداد لتطوير وتحسين جودة العملية التعليمية والحرص على الخرجات الجديدة المتطلعة لسوق عمل واعد ومنفتح. وبما أن قسم الإنتاج المرئي والرقمي بجامعة عفت يعد الأول والوحيد في المملكة إلى الآن- حتى على مستوى التعليم العام للطلبة والطالبات- فإن التركيز الآن على توسيع النشاط ونقل الخبرات المتحصلة عبر السنوات الخمس الماضية، لدعم تلك الصناعة الناشئة التي سوف تحتاج للعديد والعديد من الكوادر الشابة الوطنية، وكذلك محاولة الإسهام في تشكيل ورسم الأطر العامة للصناعة



طالبات يدرسن السينما في جامعة عفت

السينما في البحرين

تفاوت في تناول القضايا وطرح الهواجس التي يعج بها المجتمع

أمين صالح ناقد ومترجم بحريني

الأفلام المنتجة في دول الخليج لا تزال، تاريخيًا، في طور النشوء والتكوّن. لا يمكن القول: إن هناك سينما خليجية ملتزمة عضويًا، لها ملامح فكرية وفنية وجمايلية واضحة وملموسة، أو توّجدها سمات معينة أو ملامح خاصة أي شخصية متفردة تميّزها عن السينما في أقطار عربية أخرى.. لا من حيث الأشكال والأساليب، ولا المضامين التي تطرحها. حتى البيئة، أو جغرافية المكان، لا تبدو مميّزة وفريدة. لدينا فحسب محاولات وتجارب فردية، متباينة المستوى والقيمة، طرحت نفسها في مدة قصيرة زمنيًا. ومن خلال متابعتي المتواضعة لمختلف التجارب السينمائية في دول الخليج، لا أستطيع بعد أن أحدد سمات معينة تميّز هذه السينما عن بقية المناطق الأخرى.

٣٨

A Bahraini Tale
Bahrain Film Production Company

SCRIPT: FAREED RAMADAN

STARRING: MARIAM ZIMAN • MUDARAK KHAMIS • JUMA'AN AL ROWAY • FATIMA ABDULRAHIM • ABDULLA WLAD • YOUSUF BU MALOOL • AHMED AQLAN • SHATHA SABT • SHIMA JANABI • NADEEM ZIMAN • SAAD ABDULLA • HASSAN AL MAJED • FAHAD MANDI • AHMED AL FARDAN • ABDULLA BAKHAR • WAFIA NAHI • ABDULRAHMAN HAYHOD • JASSIN AL HADAD

GUESTS: ABDULLA MALKI • ABDULLA AL-SADANI • MAJEDA SULTAN • EBRAHIM AL-GHAIMI • MAHMOOD AL-MULA • LATIFA AL-MUREN

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: SHAMDAT LIGHTING: GOPAL MUTHIAH • THOMAS KATTUPARAMBIL
SOUND: GILES KHAN • ANDREW NATHAN EDITING: OSAMA AL-SAIT

DIRECTOR ASSISTANCE: AHMED AL-FARDAN • NIZAR JAWAD • ABDULLA RASHDAN • MOHAMED EBRAHIM
MAKEUP: FAHAD MANDI PRODUCTION MANAGER: MOHAMMED ABDULRAUQ
MUSIC COMPOSER: MOHAMED HADAD DIRECTED BY: BASSAM AL THAWADI

حكاية بحرينية
إنتاج الشركة البحرينية للإنتاج السينمائي
سيناريو: فريد رمضان
بطولة: مريم زيمان • مبارك خميس • جومان الرومي • فاطمة عبد الرحيم • عبدالله وليد • يوسف بو ملول • أحمد أقلان • شذى سبت • شيما جانبي • نديم زيمان • سعد عبدالله • حسن الأكيد • فهد مندي • أحمد الفردان • عبدالله بكر • وفاء مكي • عبدالرحمن محمود • جاسم الحداد
ضيوف: التليج • عبدالله ملك • عبدالله السعدوي • ماجدة سلطان • إبراهيم الغنيم
• محمود الملا • لطيفة المجرن
مدير التصوير: شمدات إضاءة: جوبال مuthiah • توماس كاتتوبرامبيل
صوت: جيلس خان • أندرو ناثان • مونتاج: أسامة آل سيف
مساعدة المخرج: أحمد الفردان • نزار جواد • عبدالله رشيدان • محمد إبراهيم
مكياج: فهد مندي • مدير الإنتاج: محمد عبدالرؤف
الموسيقى التصويرية: محمد حداد • إخراج: بسم الله الطوادي

© 2006 جميع الحقوق محفوظة
© All Copyrights Reserved 2006

Cinema DIGITAL SUBROUND

ليس لدينا حركة سينمائية في الخليج، ولكن أكثر تواضعًا ونتحدث عن محاولات أو تجارب سينمائية يقوم بها أفراد طموحون، بجهود فردية وبتكاليف بسيطة

الأبعاد الجمالية التي تحققها عناصر فنية بارعة وواعية. لدينا محاولات فردية، بجهود ذاتية طموحة وتكاليف بسيطة، هنا وهناك، استطاعت أن تجد لها موقعًا في مهرجانات عربية ودولية، لكنها لم تستطع أن تؤسس لحركة سينمائية قادرة على أن تفرض نفسها على الواقع، وأن تخلق كوادرات فنية مؤهلة بامتياز لتحقيق الأفلام بجودة فنية عالية، وأن تستقطب التمويل اللازم سواء من الحكومات أو القطاع الخاص لدعم هذه الفعالية أو حتى للاستثمار في هذا المجال. هذا لا يعني أن تلك المحاولات ساذجة وبدائية ولا قيمة لها. بالنظر إلى كل محاولة كحالة مستقلة، كفلم قائم بالعناصر الفنية للتاحة والإمكانيات للمادية المتواضعة، يتحتم علينا القول بأنها محاولات شجاعة، جريئة، جديرة بالثناء والإعجاب. وفنيًا، هي لا تخلو من ومضات والتماعات لافقة، قدّمها سينمائيون شغوفون بالفعل السينمائي ويستحقون التقدير والاحترام.

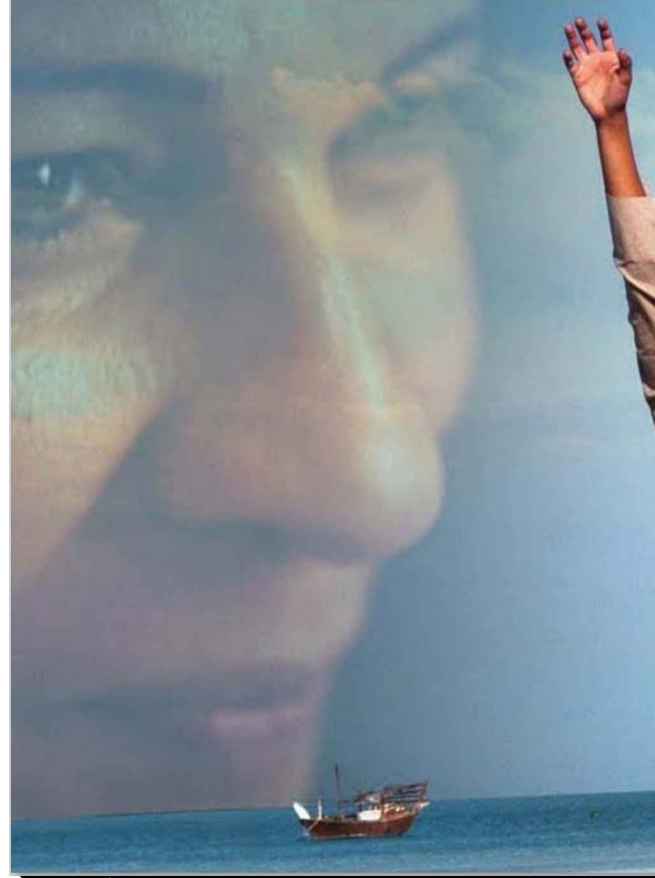
ليس لدينا صناعة سينمائية

من هنا أرى أن من الخطأ التكلم، حتى هذه اللحظة، عن «صناعة سينمائية» بالمعنى الحقيقي، فالصناعة تقتضي توافر رأس المال والتمويل والاستثمار، وتتطلب توافر آليات وخطط سليمة للإنتاج المنتظم، الثابت والوافر، إلى جانب وجود أستوديوهات بكل ما تحتويه من أجهزة وفنيين وتقنيين، إضافة إلى للعامل والكوادرات الفنية المحترفة في مختلف المجالات العاملة في إنجاز الأفلام، وكذلك وجود شبكات توزيع وما شابه. إذن، لنكن أكثر تواضعًا ونتحدث عن محاولات أو تجارب سينمائية يقوم بها أفراد طموحون، بجهود فردية وبتكاليف بسيطة، وأحيانًا بدعم معقول من جهات معينة، كما في الإمارات، تهما - حضاريًا وثقافيًا وإبداعيًا - أن تكون هناك سينما، مثلما لدينا مسرح وفن تشكيلي وأدب.

منذ عشر سنوات تقريبًا، شهدت بعض أقطار الخليج طفرة نسبية في إنتاج الأفلام القصيرة والوثائقية، وهذا ما لاحظناه بجلاء من خلال مشاركات المخرجين الشباب في

شخصيًا أميل إلى مشاهدة أي فلم، بصرف النظر عن مصدره، كنتاج إبداعي إنساني كوني، وأرى إلى أي حد أفعال معه، وأتجاوز معه، ويؤثر في عاطفيًا وفكريًا، ويعمّق أفكاره ورؤاي، من غير التفات إلى جنسيته ولغته ومنبعه. كل فلم له كينونته الخاصة، طرائقه الخاصة، تأويلاته الخاصة، وله حياته المستقلة. لا نقدر أن نجتمع الأفلام تحت بطاقة تعريفية واحدة. لقد أنتجت دول الخليج، منذ السبعينيات من القرن الماضي حتى الآن عددًا قليلًا جدًا من الأفلام الدرامية الطويلة، أما الأفلام القصيرة فكانت تُنتج بناءً على توافر الليزانية، التي هي ضئيلة بطبيعة الحال، وفي بعض الحالات، حسب الأمزجة والأهواء الشخصية، وذلك في أوقات متباعدة وبوسائل متواضعة إن لم نقل فقيرة، وهذه التجارب لم تتزايد وتنتعش إلا منذ سنوات قليلة.

فنيًا، الأفلام المنتجة في دول الخليج، في معظمها، لا ترقى إلى مستوى الأفلام الفنية التي نحلم بها أو نطمح إليها، أي تلك التي تتناغم فيها الرؤية العميقة للواقع وللحياة، مع





مسعود أمر الله

أو عن أحلام معينة. وهناك أسماء معينة تحاول جاهدة، وبجدية، أن تقدم شيئاً مختلفاً ولافتاً، على مستوى التقنية والمضمون. عموماً، التحسن والتطور لا يتحققان إلا عبر تراكم التجارب وتعدد المحاولات.

البحرين والشغف بالسينما

عندما نتطرق إلى السينما في البحرين، لا بد أن نشير، عبر النظرة التاريخية، إلى خلفيات الشهد والمكونات التي غرست حالة الشغف بالسينما. لقد تعرفت البحرين على العروض السينمائية التجارية في وقت مبكر قياساً إلى بقية الدول الخليجية.. كان ذلك في أوائل الخمسينيات عندما شهدت البحرين افتتاح عدد من دور العرض السينمائي، التي كانت تعرض الكثير من الأفلام الهندية والمصرية والأميركية، ذات الطابع التجاري، التي عادة تلقى رواجاً كبيراً؛ بسبب الافتقار إلى وسائل الترفيه والتسلية الأخرى في تلك الحقبة.

في عام ١٩٦٨م تأسست شركة البحرين للسينما، التي احتكرت امتلاك دور العرض، وشيدت صالات أخرى جديدة أكثر تطوراً وفخامة، واجتذبت بعروضها جمهوراً واسعاً أخذ يتزايد رغم المنافسة الشديدة من التلفزيون والفيديو. في موازاة ذلك، تأسس نادي السينما في السبعينيات، حيث كان يعرض أفلاماً ذات نوعية مختلفة عن الأعمال السائدة. لكنه توقف بعد سنوات قليلة، ليعاود نشاطه في بداية الثمانينيات، عبر تأسيسه من جديد، بعناصر مختلفة، ولتستمر فعالياته حتى

للسابقات والمهرجانات، حيث شاهدنا العشرات من الأفلام القصيرة ذات المستويات المتباينة فنياً وتقنياً، المتنوعة في موضوعاتها، التي تتفاوت في الجودة والضعف، والعمق والسطحية، والجدة والاستسهال. من المؤكد أن الطفرات التي نشهدها في إنتاج الأفلام هي نتاج للسابقات المحلية والخليجية؛ إذ إن هذه السابقات، بجوانبها المتواضعة واستقطابها للأفلام النقدية العربية الرصينة، تخلق مناخاً حيوياً للتفاعل والحوار، وتشكل دوافع وحوافز تشجع السينمائيين على الإنتاج والمشاركة بحماسة في الفعاليات المختلفة.

في البحرين، تكفل مسرح الصواري، بإمكانياته المتواضعة، ومن غير دعم من المؤسسات العامة والخاصة، بإقامة عدد من السابقات «المتعثرة»، التي لم تستمر بانتظام، لكنها مع ذلك نجحت في اجتذاب عدد لا بأس به من الشباب الذين قدموا أفلامهم الطموحة. غير أن العديد من هؤلاء أصحابهم اليأس وكفوا عن الإنتاج نتيجة تعثر المسابقة ثم توقفها، رغم دخول نادي السينما كمشارك في تنظيم الفعالية. أما أبوظبي، مثلاً، وتحت إدارة السينمائي مسعود أمر الله، فقد نجحت ظاهرة «مسابقة أفلام من الإمارات» ليس فقط في استقطاب العديد من التجارب السينمائية في الإمارات للتحدة وفي أقطار الخليج الأخرى، عبر دوراتها السنوية، بل ساهمت أيضاً في إبراز مواهب عدد من السينمائيين الإماراتيين، في مجالات الإخراج وكتابة السيناريو والتصوير وغير ذلك، الذين أثبتوا حضورهم بقوة حتى في المهرجانات العربية. لا أستطيع الزعم بأنّي متابع جيد لمسيرة السينما في الخليج، لكن من خلال مشاهدة عدد من الأفلام الطويلة والقصيرة، أنتجها سينمائيون في دول الخليج، بإمكان للرء أن يقرر أن هناك محاولات طموحة، وتوجهات جادة لتحقيق أفلام تريد أن تقول أشياء عن واقعها، وأن تعبر بأدواتها البسيطة وإمكاناتها المحدودة عن هموم معينة

فنياً، الأفلام المنتجة في دول الخليج، في معظمها، لا ترقى إلى مستوى الأفلام الفنية التي نلهم بها أو نطمح إليها

يومنا هذا. فيما يتصل بالإنتاج المحلي للأفلام، كانت شركة البحرين للنفط (بابكو) أول جهة تبادر إلى إنتاج أفلام سينمائية وثائقية وإخبارية تصور مظاهر من الحياة اليومية في البحرين، إضافة إلى الأحداث العامة والاحتفالات والأنشطة الرسمية والأهلية، وذلك بدءًا من عام ١٩٦١م.

في عام ١٩٦٦م بدأ خليفة شاهين، الذي يعد من رواد السينما في البحرين، وتخرج من معهد الفنون في المملكة المتحدة عام ١٩٦٥م، في إنتاج وإخراج أول جريدة سينمائية في البحرين، كما حقق عددًا من الأفلام الوثائقية. في بداية السبعينيات قدم للخرج الشاب علي عباس مع صديقه مجيد شمس عددًا من الأفلام الدرامية القصيرة، التي تعتمد الحركة (الأكشن) ضمن طابع ميلودرامي، والصورة سينمائيًا بكاميرا ٨ ملمتر.

الذوايدي والإقتراب من الواقع وقضاياها

وفي موازاة تلك التجارب الجينية، في المجال الدرامي القصير، بدأ الشاب بسام الذوايدي، قبل أن يلتحق بمعهد السينما بالقاهرة لدراسة الإخراج، وفي أثناء مدة دراسته، في تحقيق عدد من الأفلام الدرامية القصيرة التي من خلالها بدأ الذوايدي أكثر اقترابًا من مشكلات الواقع وقضاياها. في عام ١٩٩٠م، بعد سنوات طويلة من خوض المخرج الكويتي خالد الصديق تجربة إنتاج وإخراج أول فلم درامي طويل في الكويت في السبعينيات، تمكن بسام الذوايدي من إنتاج وإخراج أول فلم درامي طويل في البحرين، بعنوان «الحاجز»، ومع كوادرفنية بحرينية غير احترافية، إنما تعتمد بالدرجة الأولى على خبراتها في العمل الدرامي التلفزيوني.

وبسبب عدم توافر جهات منتجة وممولة للأفلام السينمائية، وانعدام أي دعم مادي من مؤسسات حكومية، مثل وزارة الإعلام أو هيئة التلفزيون، والافتقار إلى قنوات من خلالها يمكن التواصل مع جهات أجنبية تساهم في التمويل، كان يتعين على بسام الذوايدي أن ينتظر أكثر من عشر سنوات حتى ينجز فلمه الثاني «زائر» (٢٠٠٣م) ثم «حكاية بحرينية» (٢٠٠٧م)... حتى هذه اللحظة لا يزال الذوايدي يبحث عن منتج لفلمه الرابع. وقد سعى الذوايدي، من خلال تأسيس الشركة البحرينية للإنتاج السينمائي سنة ٢٠٠٥م مع نخبة من رجال الأعمال البحرينيين، إلى دعم الشباب وتشجيعهم على العمل السينمائي عبر إنتاج عدد من الأفلام القصيرة. وكان باكورة إنتاج هذه الشركة الفلم الدرامي الطويل «حكاية بحرينية»

سنة ٢٠٠٦م لبسام الذوايدي ثم فلمين طويلين للمخرج حسين الحليبي: أربع بنات (٢٠٠٨م)، وحنين (٢٠١٠م). لكن الشركة لم تستمر في الإنتاج لظروف خاصة.

في الثمانينيات، لم يظهر في الساحة السينمائية الخالية غير عبدالله السعداوي، وهو مخرج مسرحي معروف، حقق عددًا من الأفلام الدرامية القصيرة، بعدها توقف عن الإنتاج السينمائي ليتفرغ لعروضه المسرحية، ولم يعد لخوض تجربة الإخراج السينمائي إلا في عام ٢٠٠٤م عندما قدم «الشجرة التي سرقت أوراقها»، ثم حقق مع محمد جناحي «غبار» (٢٠٠٩م).. لكنه كتب عددًا من السيناريوهات لمخرجين آخرين من الشباب. في التسعينيات، اتجه للمنتج المسرحي والمؤلف التلفزيوني حمد الشهابي إلى السينما لينتج ويكتب ويخرج فلمًا دراميًا طويلًا بعنوان: «بيت الجن» (١٩٩٢م) وهو من النوع الرعب. ولم يكرر الشهابي تجربة الإخراج السينمائي إلا في عام ٢٠٠٦م حين أنتج وأخرج الفلم الدرامي الطويل «حجاب وكلاب الساحر»، وهو من الأفلام الموجهة للأطفال. في عام ١٩٩٦م، ظهر فجأة عدد من المخرجين الشبان الذين قدموا أفلامهم الدرامية الأولى مثل: سعيد منصور، ومحمد شرفي، وياسر القرمزي، وعلي رحمة، ومحمد نعمة، ومحمد جناحي.

هذه الطفرة النسبية للمفاجئة من أفلام حققها مخرجون شبان على نفقتهم الخاصة، من دون الحصول على أي دعم من القطاعين: العام والخاص. بإمكانيات فقيرة وعناصر فنية متواضعة، قدم هؤلاء أعمالهم.. وكانت المناسبة: مسابقة مسرح الصواري، وهو الأمر الذي يؤكد أهمية للهرجانات أو للسباقات السينمائية وضرورتها بوصفهما مجالًا لعرض الأعمال وتقييمها، وحافزًا على الإنتاج، وملتقى عالمًا فيه يختبر المنتج إمكانياته ومستواه. وعندما تتوقف مثل هذه السباقات يتوقف المخرجون بدورهم عن تحقيق أفلام أخرى؛ إذ ينتابهم اليأس وتنعدم لديهم الرغبة مع انعدام فضاء العرض والتفاعل. بين مدة وأخرى، كنا نشهد ظهور أسماء تشتغل في مجال الفلم القصير لكن بشكل محدود جدًا، وغير مؤثر، ولا تستمر في المجال طويلًا. كانت أعمالهم عبارة عن تجارب بدائية، لا تحكمها رؤية فنية وفكرية. أغلب تلك المحاولات كانت تنقصها الكثير لكي تفرض نفسها كحركة سينمائية. من جانب هي تجارب مستقلة عن بعضها، متباعدة، لا تتفاعل فيما بينها. ومن جانب آخر، هي تفتقر إلى النواحي الإنتاجية وإلى الكوادر السينمائية، معتمدة على جهود شخص أو شخصين.

حتى عام ٢٠٠٧م لنشهد بروز أسماء نسائية أخرى في مجال الإخراج، مثل: عائشة المقلة، وآلاء محمد، وحوراء عيسى، وريم فريد اللواتي تخصصن في المجال الوثائقي. الأفلام القصيرة والوثائقية هي نتاج محاولات فردية تتعرض للانقطاع والتوقف. ومن ثم لا يمكن أن نتحدث عن حركة سينمائية، بالمعنى الإنتاجي والفني، إنما هي محاولات متعثرة. والإنتاج السينمائي في البحرين لم يشهد استمرارية ملحوظة ومطرده، وتناميًا جليًا في الكم، وتطورًا لافتًا في النوعية إلا مع إقامة مسابقة الأفلام في أبوظبي، ومع استمرارية المهرجانات السينمائية في دبي وأبوظبي وقطر.

منذ عام ٢٠٠٥م شهدنا ازديادًا في عدد الأفلام المنتجة في البحرين، مع ظهور مخرجين جدد بعضهم توقف ولم يستمر مثل: علي رحمة، ونزار جواد، وجعفر حمزة، وفريد الخاجة. والبعض الآخر واصل العمل السينمائي مثل: محمد إبراهيم، وإبراهيم الدوسري، وعبدالله رشدان.

مع استمرار المسابقات والمهرجانات الخليجية، استمرت عجلة إنتاج الأفلام في البحرين على الوتيرة ذاتها، والحماس ذاته، ضمن ظروف صعبة ومتقشفة، ومن غير دعم من أي جهة رسمية أو أهلية، واعتمد الشباب على إمكانياتهم المادية الخاصة، الفقيرة والمتواضعة، وعلى استعداد الفنيين والممثلين للعمل للجاني دعماً ومساندةً للشباب من جهة، وللمساهمة في خلق سينما جادة ومتقدمة تنسجم مع الطموح الفني

حالة الانقطاع وعدم الاستمرارية ناشئة، بالدرجة الأولى، من غياب التمويل. الفلم ليس كالكتاب أو اللوحة. هو يحتاج إلى أموال تغطي شتى التكاليف الضرورية في عملية الإنتاج.

للمخرجون الذين ظهروا في عام ١٩٩٦م ابتعدوا باستثناء محمد جناحي الذي واصل العمل السينمائي في أوقات متباعدة، فقدم فلمين قصيرين: كاميرا (٢٠٠١م) ورسالة (٢٠٠٦م)، وفلمًا متوسط الطول بعنوان: «أيام يوسف الأخيرة» (٢٠١٠م) ثم دراما وثائقية بعنوان: «قوللي يا حلو» (٢٠١٢م). تجدر الإشارة هنا إلى تجارب يوسف القصير، في مجال الأفلام الكارتونية (الأنيميشن) الذي حقق أعمالًا كارتونية قصيرة في عام ١٩٩٥م، وفلمًا آخر بعنوان: «جزيرة الضباب» (١٩٩٦م) عندما أتاحت «مسابقة أفلام من الإمارات» بأبوظبي المجال لمشاركات أفلام من دول الخليج الأخرى في التظاهرة، شهدنا في عام ٢٠٠٤م موجة أخرى من الأفلام البحرينية التي حققها مخرجون شباب جدد، مثل: محمد القصاب، وعبدالله رشدان، وحسن آل شرف، وعبدالله البزاز، وحسين الحليبي. أما العنصر النسائي في مجال الإخراج فأعلن عن حضوره للمرة الأولى بفلم درامي قصير نقدته عواطف الرزوق بعنوان: «الهروب الأخير». وتعيّن علينا أن ننتظر



مشهد من فلم «حجاب وكباب الساحر»



حمد الشهابي

في غياب القطاع الخاص الذي لا يكثر بالسينما، ولا يعدها مجالاً صالحاً للاستثمار، يكون للدعم الرسمي أهمية قصوى

في غياب القطاع الخاص، الذي لا يكثر بالسينما، ولا يعدها مجالاً صالحاً للاستثمار، يكون للدعم الرسمي أهمية قصوى، خصوصاً إذا أدركت الحكومات أهمية السينما - كفعالية ثقافية - وضرورة دعمها. أما إذا استمرت في النظر إلى السينما بارتياح أو بوصفها مجالاً لا ضرورة له ويمكن الاستغناء عنه، فسوف تتعرض للحوالات والجهود السينمائية إلى التعثر والتعطّل، وسوف تواجه العديد من العراقيل والصعوبات.

السينما في البحرين، كما في أقطار الخليج الأخرى، تعاني قلة، أو ندرة، العناصر الفنية المؤهلة سينمائياً، فالخرج للحماس لتحقيق فلمه، على نفقته الخاصة، يحتاج إلى مصور وفني صوت ومونتاج، وغير ذلك من العناصر؛ لذلك يضطر إلى التعاقد مع فنانيين عرب أو أجانب، وهو الأمر الذي يعني زيادة التكاليف. إن الافتقار إلى هذه العناصر يفضي بطبيعة الحال إلى إفقار الفلم فنياً، والتقليل من قيمته وأهميته، وإفقاده القدرة على التأثير. العديد من الأفلام أخفقت بسبب نقص التجربة وسوء توظيف الأدوات من كاميرا وإضاءة وصوت وموسيقا ومونتاج، وضعف إدارة الأداء، والافتقار إلى الإدراك الحقيقي بتقنيات السينما.

والرغبة في الإبداع. في السنوات التالية ظهرت أسماء جديدة حققت أعمالاً متفاوتة المستوى، نذكر منها: علي العلي، ومحمد راشد بوعلي (الذي حقق في عام ٢٠١٥م فلمه الطويل الأول «الشجرة النائمة»)، وجمال الغيلان، وحسين الرفاعي، ومحمود الشيخ، وعمار الكوهجي، وأسامة آل سيف، ومحمد جاسم، وصالح ناس، وسلمان يوسف. في الأفلام البحرينية، بشكل عام، نجد تفاوتاً في تناول وطرح القضايا والمشكلات والهموم والهواجس التي يعج بها المجتمع البحريني، فليس ثمة موضوع واحد أو قضية موحدة، يجري التركيز عليها، بل هناك اهتمام بقضايا كثيرة، من للمشكلات المعقدة، إلى الهموم الوجودية، إلى الأحلام الذاتية، إلى التفاصيل الحياتية. مع رغبة ملحة في التعبير عن الواقع وعلاقة الفرد بمحيطه وبالأخر، والتطرق إلى العلاقات الإنسانية المتعددة، والهموم للعيشية، والعبث بالبيئة، وغيرها.

الطفرة الفلمية والتقنيات الحديثة

مع توافر التقنيات الحديثة في مجال التصوير وللونتاج وللؤثرات البصرية والسمعية، بالنظام الرقمي (الديجيتال)، صار بإمكان السينمائي أن ينتج أفلامه بميزانية أقل، وضمن شروط للعمل أيسر وأكثر تحرراً من الضغوط. إن الطفرة الإنتاجية التي شهدتها دول الخليج تراكمت مع توافر وانتشار التقنيات الحديثة التي هيأت للشباب فرص الانخراط في العمل السينمائي بعيداً من الشروط التقليدية في الإنتاج والتنفيذ والطبع والعرض والتوزيع.

لكن المهارة التقنية، والبراعة في استخدام الأجهزة، لا تكفي لصنع فلم جيد وعميق ومؤثر. يجب أن يرتكز الفلم على رؤية فكرية وفنية واضحة، تتحكم في العمل ككل وتوجه كل العناصر الفنية للتعبير جمالياً وفكرياً عن المراد طرحه وتقديمه. الغالبية من صناع الأفلام يعانون ندرة أو شحاً في الإمكانيات المادية الداعمة لمشاريعهم، وهذا يؤدي إلى عرقلة المسيرة السينمائية، ففي حالة عدم وجود جهات إنتاجية - من القطاع العام والخاص معاً - تمّول وتدعم الأفلام، يشعر السينمائي الشاب بالإحباط، وهو الذي نقد فلمه الأول وربما الثاني والثالث على نفقته الخاصة، متوقعاً أن يجد من يمول فلمه التالي. حتماً سوف يتوقف عن العمل ويتخلى عن حلمه، أو ينتظر سنوات حتى يتوافر لديه مبلغ يكفيه لإنتاج فلمه، أو يلجأ إلى قنوات خارجية للتمويل.

السينما الكويتية.. بس يا بحر

خالد الصديق مخرج سينمائي كويتي

عندما كنت أدرس في المدرسة الشرقية في الكويت في بداية الخمسينيات لم تكن هناك دور للسينما والمجال الوحيد لعرض الأفلام كان في البيوت، وفي المناسبات السعيدة كانوا يعرضون أفلاماً على مقياس ١٦ ملم.



وأول فلم شاهدته في الكويت كما أذكر كان فلم «بلبل وبطة» لإسماعيل ياسين، وذلك كان في أحد البيوت المجاورة لنا في منطقة شرق في بداية الخمسينيات. بعد ذلك، ولأنني كنت أهمل الدراسة في الكويت، وكان الوالد - كمعظم تجار الكويت آنذاك - له علاقات تجارية مع الهند ففكر أن يرسلني إلى الهند للدراسة، وأن يشرف مكتبه التجاري على ذلك.

٤٤



فلم «بس يا بحر»

لدي مأخذ بسيط على الشباب الكويتيين المتخرجين حديثاً في مجال السينما في الخارج. أن كل خريج يريد أن يصبح مخرجاً لفلم روائي طويل

السينمائية - التي كانت تابعة لوزارة الشؤون سابقاً - إلى قسم السينما، وترأس الأستاذ عبدالوهاب هذا القسم، ومجموعة من مصوري السينما منهم: الصور اللبناني سليم شحيد، والصور المصري محمود سابو، واللونتينر حسنوف. وكان لدينا معمل لتحبيض الأفلام السينمائية في ثانوية الشويخ لأنه كان تابعاً آنذاك لوزارة التربية. وبدأنا نستعير هذا للعمل ونحفض الأفلام ١٦ ملم والأفلام الإخبارية التي كانت تصور بالطريقة السينمائية ١٦ ملم أيضاً.

وكان أول عمل أنجزناه فلماً صورته، مدته نحو ٢٠ دقيقة مقياس ١٦ ملم، وحفض في معمل وزارة التربية، وكان اسمه «علياء وعصام» عام ١٩٦٤م، ولتوفير الوقت في عمل الفلم لأنه كان ضمن برنامج اسمه «صور شعرية»، اضطررت أن أمثل في الفلم أيضاً - صورنا الفلم كله في نصف يوم! بعد ذلك عملت عدة أفلام قصيرة درامية وتسجيلية ووثائقية منها فلم «الصقر» عن القنص، وقد صور الفلم في البراري، وكان معي من المصورين سليم شحيد وتوفيق الأمير. وحفض الفلم بإنجلترا (٣٥ ملم) وقد اشتركنا بالفلم في مهرجانات عدة ولاقى صدى إعلامياً واسعاً.

صراع الإنسان وتوظيف الفولكلور

في مهرجانات الأفلام القصيرة والتلفزيونية التي كنت أمثل الكويت فيها من خلال أفلامي، كنت أواجه بصورة مستمرة بأسئلة غريبة من نوعها عن الكويت، ومنها أن الكويتيين مولودون بملاعق ذهبية في أفواههم، وذلك بسبب الثروة النفطية! وبسبب تركيز وتكرار هذه الأسئلة فكرت أن أقدم عملاً أعرض فيه كفاح آبائنا وأجدادنا الكويتيين قبل اكتشاف البترول. وطبعاً هذه الانطلاقة كانت ذاتية. وبدأت أبحث عن الموضوع المناسب لمدة طويلة جداً حتى وقع اختياري على قصة شبه قصيرة للكاتب عبدالرحمن الصالح، كانت بعنوان «الدانة». وبمجهود كبير كتبنا السيناريو بالمشاركة مع المؤلف عبدالرحمن الصالح نفسه، وباشتراكنا أنا والأستاذ ولقاء صلاح الدين والممثل سعد الفرج. وأحببت -من خلال

عندما وصلت إلى الهند أدخلت في مدرسة أميركية إنجليزية اسمها مدرسة سان بيتز. وطبعاً الهند معروفة في مجال السينما سواء في الأفلام الهندية أو الغربية، ومن هنا تدريجياً بدأت اهتماماتي بالسينما، ومع الزمن كنت أهرب من المدرسة لحضور بعض الأفلام لدرجة أن المدرسين والدرسات بدؤوا يشكون من غيابي إلى مكتب الوالد. وكنت أستغل الكثير من هذه الأوقات، لا لمشاهدة الأفلام فقط، بل لتعلم أمور فنية أخرى مثل: الإلكترونيات والالتحاق بمعاهد التصوير الفوتوغرافي وحضور أستوديوهات الأفلام السينمائية، ومنها أشهر أستوديو وهو أستوديو «سنترال». وكنت دائماً أساعد الفنانين في الأمور الفنية المختلفة، منها الديكور والأصباغ والمعمل والطبع والتحميض والصوت، وكل ذلك طبعاً من دون أي مقابل أبداً، والمقابل الوحيد أن يسمحوا لي بأن أساعدهم بأي طريقة ممكنة، وهذا كان كافياً لي. ومع الزمن وقبل إنهاء دراستي الثانوية هناك التحقت بمعهد سينمائي في بومباي، ودُرِّبْتُ على التصوير الفوتوغرافي والنواحي الفنية للفلم السينمائي.

وكل هذه الأمور كانت تدور بمنتهى السرية بعيداً من معرفة مكتب الوالد أو الوالد نفسه بها، حتى انتهيت من الدراسة في المدرسة الثانوية فطلبت من والدي أن أوصل دراستي التخصصية في مجال السينما. وطبعاً رفض رفضاً قاطعاً حيث كان يرى أن مجال السينما مجال اللهو والفساد وغيره. وهنا حدث نوع من التحدي من جانب الوالد حتى إنه أعادني إلى الكويت، وحاول أن يقنعني أن أشتغل معه في تجارته. وطبعاً لم أفلح في ذلك واستمرت عملية التحدي معه حتى التحقت -بعد التخرج- بتلفزيون الكويت عام ١٩٦٣م. كان تلفزيون الكويت في بدايته، ولم يكن به قسم للسينما، وبعد عام تقريباً من عملي في القسم الهندسي بالتلفزيون، انتقلت إلى الإخراج التلفزيوني معتمداً على التدريب الذاتي، ثم عرض علينا وزير الإعلام ووكيل الإعلام في ذلك الوقت الشيخ جابر العلي والأستاذ سعدون الجاسم أن نشترك في مهرجان تلفزيوني، وكان عبدالوهاب السلطان يومها رئيس قسم التصوير الفوتوغرافي في وزارة الإعلام ومحمد السنوسي وأنا من التلفزيون وذهبنا إلى مونت كارلو في مهمة رسمية لحضور المهرجان التلفزيوني هناك عام ١٩٦٤م، وفي أثناء وجودنا هناك تحدثنا أنا وعبدالوهاب السلطان حول مسألة إنشاء قسم للسينما في تلفزيون الكويت، وبعد رجوعنا بدأنا ننقل بالتدريج من وزارة الإعلام بعض الأجهزة

وبعد العودة إلى الكويت استقبل الفلم استقبالاً رائعاً، وحضر عرضه الأول سمو أمير البلاد، وكان آنذاك ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء.

ونجح هذا الفلم في المهرجانات العديدة التي عرض فيها - فقد حاز حتى الآن على نحو تسع جوائز سينمائية عالمية منها جوائز مهرجان طهران ومهرجان دمشق، ومهرجان فينسيا، ومهرجان قرطاج، ومهرجان شيكاغو، ومهرجان قرطاجنة في إسبانيا وجوائز غيرها - وأعتقد أن سبب النجاح الباهر لهذا الفلم يرجع إلى أنه منقذ بصدق، وحماس مخلص وصادق، وفي بيئة غريبة لم تعرض من قبل على العالم بهذا الشكل. من خلال هذا العمل أحببت أن أقدم - غير الكفاح للبربر لشعب الخليج ضد الطبيعة - زاوية وأسلوباً وفكراً جديداً في المعاملة السينمائية، وذلك بإبراز أو عرض العادات والتقاليد الكويتية، وأحبكها حبكة درامية لصالح الخط الدرامي (أقصد بذلك أن أوظف العادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجي توظيفاً درامياً لصالح الخط الروائي للفلم) وأظن إلى حد ما أن هذه المحاولة قد نجحت. وهذه النقطة هي سبب من أسباب نجاح الفلم على هذا المستوى. ففي رأيي أنه من خلال دراستنا للجوانب الفولكلورية والعادات والتقاليد نجد الدافع وراءها درامياً في البداية، عند ظهورها إلى الوجود، وتستمر هكذا مع الأجيال، وفكرت أنه يجب عليّ أن أعرض هذه الأمور من خلال خط درامي، أي توصيلها درامياً وإبراز وظيفتها الدرامية، فكل الأشكال الفولكلورية الموجودة في الفلم موظفة درامياً. وكما أن البعض يرى في هذا العمل تناولاً أنثروبولوجياً، فأظن أن بالإمكان عده صالحاً كمرجع سينمائي لدراسة أنثروبولوجية لبيئة الكويت قبل النفط، وأظن أن المادة الوحيدة الرئية للوجود في العالم عن الكويت قبل اكتشاف البترول هو فلم «بس يا بحر»؛ لأنه يعرض جميع الجوانب قبل دخول عامل النفط، بما في ذلك الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والبيئية، وكذلك طبعا العادات والتقاليد. فهذه النواحي ساهمت في نجاح الفلم نجاحاً منقطع النظير على جميع المستويات، لدرجة أنه من الممكن أن أقول بعد «بس يا بحر» ظهرت أفلام عربية عدة عالجت مادتها بالطريقة نفسها، يعني الخط الدرامي فيها مطعم بالعادات والتقاليد، ابتداء من «عزيزة» الفلم التونسي لعبد اللطيف بن عمار (سنة ١٩٧٧-١٩٧٨م) إلى آخر فلم على الغرار نفسه شاهدته سنة ١٩٨٨م، وهو فلم «عرس الجليل» للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي.

هذا الفلم كما ذكرت- أن أبين للعالم كفاح الشعب الكويتي والخليجي ضد الطبيعة - والطبيعة هي البحر عندنا- قبل اكتشاف النفط. ومع أن هذه العملية كانت نوعاً من اللجاجة، لكن الاندفاع والحماس وجنون السينما أيام الشباب جعلوني أنسى كل هذه الجوانب على الرغم من خبرتنا المتواضعة في كتابة السيناريو، اليوم وبعد النجاح الباهر الكل يدعي أنه الوحيد الذي كتب السيناريو لهذا الفلم من الألف إلى الياء.

ومن الصعاب التي واجهتنا في هذا العمل أن للممثلين كلهم كانوا غير محترفين، ولهم وظائفهم اليومية في دوائر الوزارات الحكومية وكنت مضطراً إلى أن أسجل وأشتغل معهم فقط في العطلات الرسمية، وكل يوم خميس أو جمعة حسب ظروفهم. وطبعاً كانت هناك صعاب ومشاكل كثيرة حتى أنجزت تصوير الفلم في زمن قياسي، فقد كان التصوير في نحو أربعة أشهر إلى خمسة أشهر. وطبعاً كان كل يوم جديد يمثل تحدياً لنا في ظل ظروف قاسية، القاهرة، خارجة عن إرادتنا، ومن دون أي خبرة سينمائية سابقة في مجال الأفلام الروائية الطويلة، ولله الحمد تخطينا كل هذه الصعاب، وأنجزنا الفلم من ناحية التصوير فقط، أما النيجاتيف السالب للفلم فقد حمض في تلفزيون الكويت، وأجريت المراحل الفنية الأخرى في أستوديو مصر في القاهرة. وعندما أنهينا الفلم في الشكل الأولي، اقترح السفير الكويتي في القاهرة -الأستاذ حمد الرقيب- إقامة عرض خاص للفلم يشاهده الصحفيون والنقاد، لجس نبض الصحافة والنقاد واستكشاف انطباعهم عن الفلم. وبالفعل أقيم عرض خاص للفلم حضره كبار النقاد والصحافيين في القاهرة. وكانت الاستجابة رائعة، ونشرت الصحف مقالات عديدة في الأيام التالية تشيد بمستوى الفلم.

حاولت في أفلامي الثلاثة، بتنوع

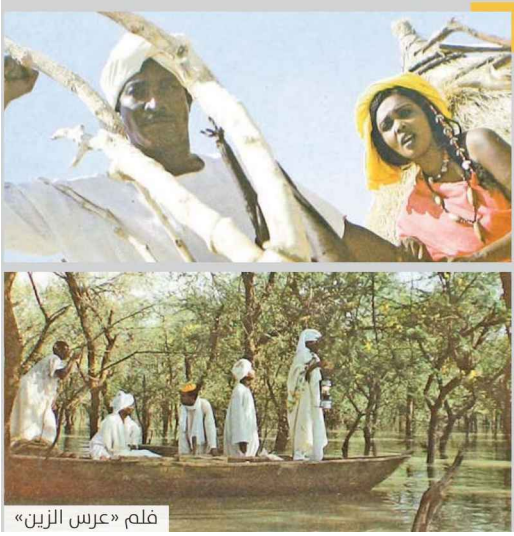
بيئاتها الدرامية، تقديم عمل جاد

مختلف عن السينما التجارية الهابطة،

وفي الوقت نفسه سعيت في هذه

الأعمال إلى أن أبين الأبعاد التاريخية

والحضارية لنا



فلم «عرس الزين»

بعد ذلك بسنوات فكرت في إخراج رواية الطيب صالح «عرس الزين». وقد وقع اختياري على «عرس الزين» لسبب بسيط جدًا، فقد وجدت من خلال قراءتي لهذه الرواية للتوسطة في الطول أن هناك نقطة مهمة جدًا يجب أن نتطرق إليها أو غيري ونعرضها للجمهور. والنقطة هذه جاءت في الرواية بصورة مبسطة جدًا وهي النفاق الديني في المجتمعات الإسلامية، وفضلت أن أقوي هذا الخط وأبرزه بشكل ملحوظ. وهذا شكل نوعًا من التعديل في رواية «عرس الزين»، هذا إضافة إلى اهتمامي بالعادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجي في العمل الأدبي، في البيئة السودانية الغنية.

القطاع الخاص وعدم دعم السينما

لقد حاولت في هذه الأفلام الثلاثة، بتنوع بيئاتها الدرامية تقديم عمل جاد مختلف عن السينما التجارية الهابطة، وفي الوقت نفسه سعيت في هذه الأعمال إلى أن أبين الأبعاد التاريخية والحضارية لنا. فبالطبع هذه الأعمال لها أبعادها وترتبط بروح المكان والبيئة والزمن. وهذه الأعمال كلها ترتبط أيضًا بالحالة النفسية أو للرحلة الظرفية التي أكون فيها عندما أختار العمل، وتسيطر عليّ طبعًا من البداية إلى أن أقع على القصة المناسبة، وأحوّل هذه القصة إلى فلم سينمائي. قبل الدخول في تصوير فلم «بس يا بحر» حاولت إقناع الجهات المسؤولة في الكويت في أوائل السبعينيات أو أواخر الستينيات بتمويل أفلام روائية طويلة، ومع ذلك للأسف لم أنجح في ذلك. فجازفت بعمل فلم «بس يا بحر» بنفسي وعلى مسؤوليتي، وبعد تفكير عميق حاولت وفكرت أن أعمل عملاً ثائياً. وأرفض تماماً أن تتولى الدولة عملية الإنتاج السينمائي، وقد فشلت كل المحاولات التجارية في هذا الإطار فشلاً ذريعاً - في أوروبا الشرقية، وفي مصر وغيرهما - لكن الدولة يمكن أن تقدم المساعدات والإمكانات الكافية للإنجاز الإبداعي في مجال السينما. فعندما أنتج فلماً لحسابي الخاص، وتكلفته على سبيل المثال ١٠ ألف دينار، الدولة تقول: «مستعدة أدفع نصف المبلغ. أنجزوا العمل». هذه الخطوة رائدة وجميلة إذا تمت هنا. وللأسف فإن القطاع الخاص «ليس عندهم ثقة في مجال السينما ولا حماس لخدمة الكويت إعلامياً وثقافياً من خلال السينما»، لماذا لا يساهمون في دعم إنتاج أفلام سينمائية ينجزها فنانون وفنيون كويتيون. وهو وضع يجعل الإنسان يتمنى لو كان لدينا نظام للضرائب؛ لأنه إذا فرضت الضرائب على المؤسسات والشركات فسوف تمول - كما يحدث في أوروبا - إنتاج أفلام سينمائية بدلاً من دفعها لضريبة وتستفيد دعائياً

من وضع اسمها على الفلم، كذلك ستكون قد ساهمت في المجالات الثقافية والإعلامية في البلد.

من ناحية، لدي مأخذ بسيط على الشباب الكويتيين للتخرجين حديثاً في مجال السينما فأقول لهم: رجاء يا أصدقائي ابدؤوا من أول السلم. إن كل خريج يأتي في بدايته، ويريد أن يصبح مخرجاً لفلم روائي طويل. وقد نصحت أحد هؤلاء الخريجين الجدد منذ مدة قريية وقلت له: «إذا بدأت مسيرتك بفلم روائي طويل وفشل فقد انتهيت إلى الأبد كمشروع مبدع سينمائي». فأكبر مخرجي العالم بدؤوا حياتهم الفنية من خلال أعمال صغيرة.

أتمنى أن يكون هناك تجمع للسينمائيين الموجودين في الكويت. وطبعًا هناك عوائق عديدة أمام ذلك. فالجيل الأقدم إما مشغول، أو يتس من المحاولة. والجدد لا يزالون في حاجة إلى إثبات وجودهم، وتنقصهم الخبرة. لكنني أتمنى أن نجتمع قدامى وشباباً تحت مظلة جمعية للسينمائيين. وسمعت في الآونة الأخيرة عن محاولات تقوم بها مجموعة من شباب السينمائيين في الخليج، وهو إنشاء مركز سينمائي تابع للأمانة العامة لدول مجلس التعاون وهي فكرة ممتازة، لكنني أتخفظ على أن يكون الهدف الأساسي لهذا المركز إنشاء أستوديوهات، فهذا خطأ، كما سبق أن أوضحت، فدور العرض مثلاً أهم، وإنتاج الأفلام أهم. فماذا أصنع بالأستوديوهات من دون أن أنتج أفلاماً؟ لأنه بإمكاننا إنتاج أفلام من دون أستوديوهات ومعامل كما عملنا في السابق، ولكن العكس غير ممكن.

السينما الإماراتية

دراما وكوميديا وأكشن وخيال علمي والتحرر تدريجيًا من عباءة المهرجانات

غسان خروب صحافي فلسطيني يقيم في أبوظبي

بخطي واثقة، تمضي السينما الإماراتية نحو الأمام، حاملة بين ثناياها حكايات عديدة، ترويها عبر مشاهد فلمية، تحمل بصمات صناع سينما طالما اختبروا الواقع المجتمعي، ونجحوا في استخراج مكنااته، وترجمتها على الشاشة الكبيرة. ورغم أنها لا تزال حديثة العهد، فإن السينما الإماراتية استطاعت أن تحقق في السنوات الأخيرة، قفزات نوعية، ليس فقط في عدد الأفلام المنتجة سنويًا، إنما في فتح أبواب صالات العرض التجارية أمام أفلامها، التي جاءت بعضها على مستوى عال من الجودة، والحبكة والمعالجة.

فإنهم استطاعوا أن ينجزوا أفلامهم بالاعتماد على مصادر دخل متعددة، مثل صندوق «إنجاز» التابع لمهرجان دبي السينمائي، و«سند» التابع لشركة إيمج نيشن أبوظبي، أو القطاع الخاص، الذي لا يزال بعيدًا نوعًا من لعبة الإنتاج السينمائي، أو من خلال فوزهم بجوائز سينمائية مرموقة، مثل جائزة «أي دبليو سي شافهاوزن» للمخرجين الخليجيين التي تمنح الفائز بها مئة ألف دولار، وجائزة وزارة الداخلية لأفضل سيناريو مجتمعي التي تقدر قيمتها بنحو مئة ألف دولار.

ويتفق عدد من السينمائيين الإماراتيين في حديثهم لـ«الفصل» على أن السينما الإماراتية استطاعت خلال السنوات الخمس الأخيرة، أن تحقق قفزات نوعية، وأن تدخل أروقة صالات العرض التجارية، وأن تحرر نفسها من عباءة للمهرجانات التي طالما تدرت بها خلال بداياتها.

أفلام بمعايير العرض التجاري

يقول للخروج الإماراتي عبدالله الجنيبي، صاحب فلم «كيمره»: «في تقديري، إن السينما الإماراتية استطاعت خلال السنوات الأخيرة أن تقطع شوطًا جيدًا في مجال الصناعة، وكذلك بفضل الجهد الذي بذله صناع الأفلام الإماراتية، وكذلك بفضل المهرجانات السينمائية التي أقيمت في الإمارات وساهمت بطريقة أو بأخرى في إرساء قواعد هذه الصناعة، بحيث أصبح

بين عوالم الكوميديا والدراما والأكشن تنقل صناع الأفلام الإماراتية، لدرجة حطوا فيها برحالهم في أراضي الخيال العلمي، ودخلوا معها في دهاليز أفلام الرعب، التي تميزت بنصوص جيدة، وأفكار بعضها مستوحى من البيئة الشعبية الإماراتية، مستفيدين من اتساع الفضاء السينمائي الذي تتمتع به الإمارات، سواء من ناحية صالات العرض، أو من ناحية وجود مهرجانات السينما وعلى رأسها مهرجان دبي السينمائي، الذي تحول إلى حدث ينتظره عشاق السينما في المنطقة والعالم. خلال العام الماضي، تمكن صناع السينما الإماراتية من إنتاج ما يقارب ١٣ فلمًا ما بين روائي قصير وروائي طويل، معظمها حملت بصمات مخرجين شباب وأخرى لفتيات تمكّن من خلال أفلامهن من تقديم رؤاهن لقضايا للجمهور، ونسجّن على ضوءها بعضًا من أحلامهن، وفي العام الجاري، لا يزال هؤلاء يواصلون طريقهم، متسلحين بأمال كبيرة في أن يتمكنوا من الوصول يومًا إلى منصة الأوسكار، ولا سيما بعد الإعلان خلال مهرجان كان السينمائي في دورته السبعين، عن تشكيل الإمارات للجنة خاصة لاختيار أفلام تمثل الإمارات في منافسات جائزة الأوسكار ضمن فئة أفضل فلم أجنبي. ورغم كمية التحديات التي تواجه صناع الأفلام الإماراتية التي في مقدمتها تأتي إشكالية التوزيع والدعم،



مشهد من فلم «آلات حادة» لنجوم الغانم

كليًا في تمويله على القطاع الخاص، من خلال تعاوني مع الدكتور فيصل علي موسى، رئيس مجلس إدارة مجموعة فام القابضة، الذي وفر لي الإمكانيات كافة التي نحتاجها من أجل إنتاج الفيلم الذي تم إعداده خصيصاً لصالوات العرض التجارية. واستطاع الفيلم أن يحقق إنجازاً بفوزه بجائزة أفضل إخراج في الدورة الرابعة عشرة لمهرجان دبي السينمائي، إلى جانب منافسته على شباك التذاكر للحلي». وبين الجنبني أن تجربته مع القطاع الخاص في فلم «كيمره»، مهدت أمامه الطريق لإنتاج أفلام أخرى، مؤكداً أنه بدأ الاستعداد لإنتاج فلم جديد بعنوان: «قائمة الأمنيات»

أماننا مشوار طويل

أما للخرجة نايلة الحاجة، فتقول: «يمكن القول إن السينما الإماراتية استطاعت خلال السنوات الأخيرة أن تقطع شوطاً جيداً، وتمكنت من دخول حلقة إنتاج الأفلام الروائية الطويلة القادرة على المنافسة في صالات العرض التجارية، بدليل كميات الأفلام التي عرضت خلال العام الماضي والجاري أيضاً، وجميعها كان تجارب جيدة بشكل عام، وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى طبيعة التجارب التي خاضها صناع الأفلام الإماراتية بدءاً من مسابقة «أفلام من الإمارات» ومروّراً بمهرجان الخليج السينمائي، وكذلك أبوظبي السينمائي وليس انتهاءً بمهرجان دبي السينمائي الذي عمل على تفريخ صناع السينما الإماراتية، من خلال توفير منصة عرض دولية لهم». وتشير صاحبة فلم «عربانة» إلى أن التحدي

للخرج الإماراتي قادراً على إنتاج أفلام مفصلة على مقاس صالات العرض التجارية». ويضيف: «بلا شك أن التابع لمسيرة السينما الإماراتية يدرك حجم القفزة التي حققتها؛ إذ أصبح صناعها أكثر جرأة وإقبالاً على إنتاج أفلام طويلة، بعد أن ظلوا لسنوات طوال يقتصرّون على إنتاج الأفلام القصيرة فقط، وهذا التحول في تقديري أدى إلى إحداث نقلة في طبيعة العمل نفسه، وطرق الإخراج، والتصوير، حتى القصص والقضايا التي يعالجونها في أفلامهم، التي استطاعت التحرر من عباءة للمهرجانات، وأصبحت أكثر قرباً من العرض التجاري، وهو ما يمكن القول بأنه يمهّد لصناعة أكبر».

يشير عبدالله الجنبني أيضاً إلى أن التحديات التي تواجه السينما الإماراتية، هي ذاتها التي تواجه أي سينما في العالم: «يكاد يشكل الدعم التحدي الأكبر الذي يواجه أي سينما في العالم، والسينما الإماراتية لديها هذا التحدي أيضاً، ولكن تم التغلب عليه، نوعاً ما، من خلال إيجاد صناديق دعم قادرة على توفير جزء صغير من تكلفة الإنتاج، إلى جانب وجود مسابقات أخرى تعمل على توفير جانب آخر من التكاليف». ويشدد على ضرورة إدخال القطاع الخاص في عملية تمويل ودعم الأفلام الإماراتية: «السينما الإماراتية في حاجة إلى وقوف القطاع الخاص إلى جانبها، وهو أمر يمكن تطبيقه على أرض الواقع، ولا سيما أن القطاع الخاص قادر على فتح الآفاق أمام صناع الأفلام الإماراتية، وهو ما لمستّه من خلال تجربتي في فلم «كيمره» الذي اعتمدت



نايلة الخاجة

عباءة للمهرجانات؛ إذ قدم صناع الأفلام رؤى جديدة، بمستويات عالية، مستفيدين بلا شك من طبيعة التجربة التي مرت بها السينما الإماراتية منذ انطلاقتها حتى الآن». وتضيف: «الإقبال

الأكبر الذي يواجهه صناع السينما الإماراتية هو عدم توافر كتاب النصوص، وهو الأمر الذي يضطرهم للاعتماد على أنفسهم في هذا الجانب، «على الرغم من الإجازات التي حققتها السينما الإماراتية، إلا أنني أعتقد أنه لا يزال أمامها مشوار طويل في هذا الجانب، فنحن لا نزال نفتقر إلى الأكاديميات القادرة على تخريج مخرجين وكتاب وفنيين وغيرهم، وما هو متوافر لدينا يكاد يكون محصوراً في أكاديمية نيويورك أبوظبي، وبعض الورش العملية التي تقام هنا وهناك، وهذا بتقديري لا يكفي».

وتوضح صاحبة فلم «حيوان» أن دخول صناع الأفلام الإماراتية على صالات العرض التجارية، كان بمثابة حلم: «على أرض الواقع، الحلم بدأ يترجم، وأصبح هناك نافذة جديدة لصناع السينما الإماراتية، يمكنهم من خلالها تقديم أعمالهم مباشرة إلى الجمهور، ومعرفة ردات أفعاله مباشرة، وكلنا يدرك أن الجمهور هو أفضل حكم على جودة هذه الأعمال، وبلا شك أن المتابع للأرقام والإيرادات التي حققتها الأفلام الإماراتية في الصالات، يشعر بمدى التطور الذي أصاب هذه الأعمال؛ إذ أصبح لدينا أفلام أكشن، ودراما ورعب وكوميديا، وهو ما خلق تنوعاً في طبيعة الإنتاج».

الخاجة التي سافرت هذا العام نحو مهرجان كان السينمائي، بصحبة ثلاثة سيناريوهات لأفلام طويلة، أحدها رعب والآخر كوميدي والثالث درامي، تؤكد ضرورة العمل على توسيع دائرة دعم السينما الإماراتية. وتقول: «أعتقد أنه حان الوقت لأن يعمل مخرجو السينما الإماراتية على توسيع مروحة الدعم، وعدم الاكتفاء فقط بما تقدمه صناديق الدعم التابعة لمهرجان دبي السينمائي، وأن يكون هناك توجه جاد نحو إشراك القطاع الخاص في هذه الصناعة، التي يمكن لها أن تفتح مجالاً كبيراً للاستثمار الناجح، بدليل التجارب الدولية العديدة في هذا الجانب».

إقبال جماهيري

«السينما الإماراتية تتحرك إلى الأمام بثقة كبيرة، وذلك بفضل تكاتف بعض صناع السينما المحليين مع بعضهم، من أجل تقديم أعمال روائية طويلة»، بهذا التعبير بدأت للخرجة والكاتبة السينمائية منال بن عمرو حديثها. وتقول: «أعتقد أن التجارب التي قدمتها السينما الإماراتية في السنوات الخمس الأخيرة، استطاعت أن تحررها من

نجوم الغانم:

الإمارات تحتاج إلى سينما نوعية

يميز المخرجة نجوم الغانم امتلاكها لتجربة ثرية في السينما الإماراتية؛ إذ بدأت اشتغالها السينمائي في منتصف التسعينيات، وقدمت طوال هذه السنوات جملة من الأفلام الوثائقية الطويلة، آخرها كان بعنوان «آلات حادة»، وفازت عنه بجائزة أفضل فلم إماراتي في الدورة الـ١٤ لمهرجان دبي السينمائي، إضافة إلى عدد من الأفلام الروائية القصيرة. حول نظرتها للسينما الإماراتية، تقول: «لا بد لنا أن نعترف أن السينما الإماراتية حديثة العهد، ولديها نشاط في الأفلام الروائية القصيرة، ورغم ذلك استطاعت أن تمتلك القدرة على إنتاج أفلام طويلة جيدة قادرة على اقتناص الجوائز، ليس في داخل الإمارات وحسب إنما على المستوى الدولي أيضاً، كما حدث مع معظم أفلامي مثل «حمامة» و«آلات حادة» وغيرهما. ولا نزال نسعى إلى تقديم أفلام سينمائية روائية طويلة، ذات مستويات جودة عالية، قادرة على محاكاة

إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، للفصلة على المقاييس التجارية، التي استطاعت أن تعكس وجهة نظرهم الخاصة، والقضايا التي يناقشونها».

منال تذهب في حديثها ناحية إشراك القطاع الخاص في عملية دعم السينما الإماراتية. وتقول: «تعزيز فكرة الاستثمار الثقافي بكل جوانبه، ومن القطاعات (الحكومية وشبه الحكومية والخاصة) أمر أساسي يتوجب الاهتمام الفعلي به، ولا سيما أنه يساهم في تفعيل دور الثقافة والفنون ومسيرة التنمية الفكرية للمجتمع وأفراد. وصناعة السينما في الإمارات وكجزء فعال من قطاع الثقافة والفنون، خاضت شوطاً مبشراً بُني على أسس وقواعد تستمر رغم العقبات في الوجود والإنتاج، سواء من خلال الصناعات أو الأفلام أو الفعاليات السينمائية المتخصصة على الأصعدة المحلية والعالمية، كمهرجان دبي السينمائي الدولي، ومهرجان الشارقة الدولي لسينما الطفل وغيرها». وتشير إلى أن القطاع الخاص يعنيه أمر الترويج والدعاية، «إن وفرت صناعة السينما بجميع أركانها ومراحلها ذلك، وبشكل لافت لن يتوانى عن الدعم للعنوي والمادي، الذي هو في النهاية استثمار يعود لمصلحته للباشة».



الجماهيري على مشاهدة الأفلام الإماراتية في الصالات، ساهم في رفع معنويات الشباب الإماراتي للهم بصناعة السينما، وهو ما دفع العديد من مخرجي السينما الإماراتية إلى خوض تجارب

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com



نجوم الغانم

قضايا المجتمع الإنسانية وإبراز قصصه المختلفة، في ظل جملة التحديات التي تواجه السينما الإماراتية والخليجية على حد سواء، ولعل أبرزها يتمثل في وجود الدعم والجهات المنتجة؛ لأن الإنتاج السينمائي في الواقع مكلف مادياً، ويحتاج إلى جهات متخصصة وقادرة على توفير الدعم المطلوب؛ لإبقاء عجلة السينما مستمرة في حركتها».

صاحبة فلم «عسل ومطر وغبار»، تشير إلى أن السينما الإماراتية تفتقد إلى كتاب سينمائيين جديدين، عادةً إياها نقطة ضعف في السينما الخليجية والإماراتية على حد سواء. وتقول: «لكل مجتمع خصوصيته، وكذلك هي المجتمعات الخليجية، التي تمتلك خصوصية لافتة، تحتاج إلى كاتب سيناريو ماهر، وخبير في طبيعة العلاقات الاجتماعية وتركيباتها وتفاصيلها، إلى جانب خبرته في ثنايا المجتمع نفسه، بحيث يتمكن من إظهار القضايا التي يعانيتها ويعمل على وضعها في قوالب سينمائية

جميلة». نجوم التي عرفت بالتزامها بخطط الأفلام الوثائقية، تؤكد أن السينما الإماراتية تحتاج إلى تراكم نوعي وليس كمّي. وتقول: «مهرجانات السينما ضرورية بلا شك، من أجل تنشيط حركة الإنتاج وحفز السينمائيين على العمل والإبداع، وتمنحنا فرصة التعرف على مدارس أخرى وجديدة من سينمات العالم المختلفة، ورغم ذلك لا نزال في الإمارات بحاجة إلى سينما نوعية وليست كمية، في ظل ما تشهده صالات العرض التجارية من تدفق كبير من أفلام هوليوود وبوليوود». وتنهو الغانم إلى أن السينما الإماراتية محظوظة بامتلاكها لمجموعة من الشباب العارف في السينما، والقادر على إنتاج أفلام ذات مستوى جميل، وإيقاع لافت.



سينما عمان..

٥٢

من منبر للسلطة إلى معالجة القضايا الشائعة

أمل السعيدى باحثة عمانية

«السينما المعادل الشعري واللوني لـ (الأزرق الكبير)» محمد الحارثي

لا يمكن أن نبدأ أي سرد عن السينما العمانية من دون أن ننطلق من حيث كتب الشاعر والكاتب العماني محمد الحارثي عن دور السينما الأولى في عمان، ففي كتابه «ورشة الماضي: أوراق في الشعر، السرد، السينما، وسير الترحل» (مؤسسة الانتشار العربي) خص فصلاً فيما يشبه السيرة الذاتية، حول علاقته الشخصية بالحضور الأول للسينما في المشهد الثقافي العماني، وكان دخول السينما في منتصف السبعينيات على حد تعبير الحارثي إنشاً لا يغتفر اجتماعياً ودينياً، إلا أن وزارة الإعلام ابتكرت آنذاك فكرة عروض السينما المتحركة في عربات متنقلة، وذلك بسبب عجز وصول الإرسال التلفزيوني إلى كل مناطق عمان، «شاهد فيها الجمهور متأثر العهد الجديد من أفلام توجيهية تختارها وزارة الإعلام» (ورشة الماضي، للحارثي) ومن هنا فإن عهد العمانيين مع السينما كان عبر استخدامها كمعبر يحقق غايات السلطة، التي كانت تواجه في ذلك الحين مشكلات عديدة منها وبلا شك حربها الضروس ضد الشيوعيين في جنوب السلطنة، ومحاولة بناء دولة جديدة قائمة على المؤسسات المدنية، في بلاد تمتاز بصراعات قبلية، وتيار ديني تمثل حكم عمان في أوقات سابقة.



عبدالله حبيب

في أبو ظبي، بدولة الإمارات العربية المتحدة عام ١٩٩٢م بداية أكثر من مبشرة للسينما العمانية التي كانت تحمل عبر هذا الجيل تطلعات كبيرة صقلتها المعرفة، والقرب الثقافي من تجارب مؤثرة في السينما حول العالم، ولعل للنال الأبرز على ذلك هو كون هذه التجربة، أعني «هذا ليس غليوئًا» لعبدالله حبيب تدخل ضمن نطاق «التجريب» الكامل في العمل الفني، أي عدم الالتزام بالشكل التقليدي وتقديم رؤية فنية جديدة تعكس الروح الشاعرة وللمتحدة لطبيعة ذلك الجيل، إلا أنه ولمشاكل عديدة واجهها ذلك الجيل توقف عن لعب دور المنتج واقتصر ما تبقى من نشاطه على تقديم الأطروحات والدراسات حول الأفلام السينمائية، من دون تجربة صناعتها من جديد. حدث بعد ذلك انقطاع كبير إلى حين ظهور كاميرات الديجيتال، وعاد الفلم العماني ليؤكد ارتباطه بعالم الطلبة والكلديات. ظهرت أفلام كل من يوسف البلوشي وجاسم البطاشي وعبدالله البطاشي الذين خاضوا تجارب دراسية مرتبطة بالاشتغال الفني مثل الإخراج للسرحي. الانتعاش الجديد للفلم السينمائي جاء في الورش التي قامت دائرة الأنشطة الطلابية بوزارة التعليم العالي بإدارة الفنانة التشكيلية بدور الريامي ونائبها سلطان العزري. إذ أقاموا ورشة للأفلام، وهذا في العام الأكاديمي ٢٠١٠-٢٠١١م في كلية العلوم التطبيقية بنزوى. شارك فيها للخرج عامر الرواس، وناصر الشكلي من مركز القدس للإنتاج الفني، واختيرت كلية نزوى لوجود معامل حاسب آلي جاهزة للعمل. استمرت الورش ٣ أعوام وتصادف وجودها مع مهرجان الخليج

وفي أوائل السبعينيات حسب الحارثي افتتحت عدة دور للعرض السينمائي في عمان وهي: سينما ريكس، وسينما النصر، وسينما بلازا، التي كانت دور عرض اقتصرت على الأفلام الآسيوية الموجهة لترفيه العمالة الآسيوية العاملة. عدا سينما النجوم التي غامر مستثمر لبناني بافتتاحها مع شركاء عمانيين حيث خصصت يوم الجمعة لعرض فلم عربي إلا أن هذه التجربة لم تستمر نظرًا لقلة توافد العمانيين والجاليات العربية لارتياح دور السينما، مقارنة بنظيراتها التي نالت نجاحًا واسعًا. النشاط السينمائي العماني، اقتصر على مجموعة من الدراسات السينمائية التي قام بها بعض الأدباء والمهتمين بهذه الصناعة كان منهم الأديب العماني عبدالله حبيب الذي صنع مجموعة من الأفلام القصيرة خلال مدة دراسته بأميركا. وهناك مجموعة من الأسماء التي درست السينما في مصر أمثال خميس الرفاعي وهو للحلق الثقافي بسفارة السلطنة في القاهرة ومال الله الذي يعمل في التلفزيون ومنصور عبدالرسول الذي يعمل هو الآخر بالتلفزيون، لكن أيًا منهم لم يحقق عملاً سينمائيًا يذكر سوى مشاريع التخرج الخاصة بهم. (السينما العربية وآفاق المستقبل - جان الكسان - الفن السابع - منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما - دمشق ٢٠٠٦م) ومن خلال ذلك يمكن أن نستنتج أن الفلم العماني القصير مرتبط بمناخ طلابي. والاستدلال على ذلك يمكن بالنظر تاريخيًا في نشوء الفلم العماني وتطوره. وهكذا كان أول اشتغال سينمائي عماني طلابيًا وهو لحاتم الطائي وعبدالله حبيب بوصفهما طالبين في الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٨٨م باستخدام كاميرات سينمائية احترافية. حاتم الطائي أخرج فلم «السقوط» وبعد عودته أنجز الفلم الروائي القصير «الوردة الأخيرة» عام ١٩٨٩م ثم أعقبه بفلم «شجرة الحداد الخضراء» (الذي لم يكتمل)، وقام المخرج محبوب موسى بإخراج عدد من الأفلام القصيرة في أثناء متابعته لدورات سينمائية في أحد المعاهد الأميركية للتخصص، كما أخرج الشاعر الناقد عبدالله حبيب في بداية التسعينيات عددًا من الأفلام الروائية القصيرة. منها فلمه الذي حاز جائزة دولية وهو «هذا ليس غليوئًا» (اعتمدت الكاتبة على المقابلة الشخصية مع الكاتب والسينمائي العماني عبدالله خميس في كثير من أجزاء هذا المقال).

تطلعات كبيرة

ويعد فوز فلم «هذا ليس غليوئًا» لعبدالله حبيب بالجائزة الفضية في مسابقة مؤسسة الثقافة والفنون، بالجمع الثقافي،

عهد العمانيين مع السينما كان عبر استخدامها كممبر يحقق غايات السلطة، التي كانت تواجه في ذلك الحين مشكلات عديدة منها وبلا شك حربها الضروس ضد الشيوعيين في جنوب السلطنة، ومحاولة بناء دولة جديدة قائمة على المؤسسات المدنية

التشكيلي والأدباء والشعراء، وفي عام ٢٠٠٦م أشهرت الجمعية العمانية للسينما. وهذه الجمعية بالنسبة للكاتب لا تتجاوز بقية جمعيات للجمع للذي التي لم تدفع الحالة السينمائية إلى موقع آخر مقارنة بتلك التي دُعمت من قبل الحكومة العمانية وديوان البلاط السلطاني مثل جمعية هواة العود وجمعية التصوير الضوئي، كل هذه الظروف تحدد مقاس التطوعات للإنتاج السينمائي العماني. إن المتابع عن قرب للإنتاج السينمائي يجد أن الشاغل الأكبر من ناحية للضمون هي القضايا الاجتماعية التي يعيشها للجمع العماني بشكل مباشر، مثل حوادث السير، وإدمان المخدرات، والفقر، والانتقال من القرية إلى المدينة، وغيرها من القضايا الاجتماعية الشائعة، عدا تجارب فردية قليلة نسبياً مقارنة بمن يقدمون هذا النوع من الأعمال، قدمت المخرجة العمانية الشابة مزنة للسافر تجربة فلم قصير حول موضوع النقاب، والخيارات الشخصية التي تفرض على المرأة من منطلقات دينية وأخرى اجتماعية. وقدم أنور الشريقي عملاً حول ختان الصبية والثلية الجنسية في إحدى مناطق السلطنة مما تعد تجارب لافتة مع تجارب أخرى لم يسعني الإشارة إليها. ولا يدعو هذا للقلق لأن مختلف الفنون حول العالم مرت بهذه المرحلة التاريخية، التي ذهب بعض النقاد لإطلاق صفة الحتمية عليها، إلا أن الخروج من دائرة الالتزام بالقضايا العامة إلى دائرة الاهتمام بالحياة الشخصية، يتطلب منظومة كاملة تدفع لاحترام الفردانية، وتؤسس لها؛ إذ يتصرف فيها الفنان بحرية التفكير والتجريب. إن طبيعة الشخصية التي تركز لها الأنظمة العربية كل أدواتها، قلما تكون غير مستتلة، وذات خيال حر. وهذا ليس ببعيد من ذهنية المشتغلين في السينما في عمان من وجهة نظري. لقد ساهمت التقنية وبشكل كبير في تقديم كل الأدوات الممكنة لجودة بصرية عالية إلا أن الرهان يبقى على السيناريو والكتابة المختلفة، التي تستطيع تقديم رؤية مغايرة للعالم وللظروف التي نعيش فيها داخل عمان.

السينمائي. فبدأ العمانيون بشاركون في المهرجان. وغلبت على الأفلام في هذه المرحلة مزية العمل المشترك. وفازت بعض هذه الأفلام في دورات مهرجان الخليج السينمائية الأولى، وهو ما شجع دائرة النشاطات الطلابية فقدموا الورشة لعامين آخرين. وظهرت في تلك الحقبة ولأول مرة أفلام لمخرجات عمانيات منها: «تيمنية».

ومن أبرز الثيمات التي عولجت في أفلام هذه المرحلة: القرية، والطفولة، والحنين على اعتبار أنها مواقع تصوير متاحة ويمكن معالجة مواضيع مرتبطة بها، فكثرت مثلاً الأفلام التي تناولت «قرية حمرا العبريين، للسفاة» بوصفها موقعاً تراثياً وثقافياً استغله العمانيون أحياناً في تقديم عمل فني متماسك فنياً وفي أحيان أخرى كبطاقة عبور لقبول الآخر لرمز من رموز الهوية العمانية في مهرجانات عالمية، لم تعتمد للعالجة الفنية وحدها لقبول العمل السينمائي بل اعتبارات أخرى مرتبطة بالقدرة على تكريس التابوهات في مجتمعات منغلقة أو نقل التراث، وتحرير المرأة على سبيل المثال لا الحصر. واستمرت هذه الثيمات في حضورها البارز في السينما العمانية إلى اليوم، نظراً لكون غالبية الأفلام للنتيجة هي مشاريع طلابية غير مدعومة، تكفل صانعوها باستخدام أقل الموارد كلفة. هذه مقدمة لا بد منها إذا ما أردنا أن نقيم وضع السينما العمانية اليوم ولا يمكن بمكان أن نعزل صناعة الفلم عن الحالة الثقافية العمانية، التي وفي سرد تاريخي لها في كتابه «مفاتيح ضئيلة سماوات واسعة» كتب عبدالله حبيب عن المراحل العسيرة لتاريخنا الوطني التي تعذر فيها وجود فضاء عام ذي فعالية كبيرة، وصولاً إلى ارتباط العمل الثقافي في عمان بالمؤسسات الرسمية، وهو الأمر الذي قد يعني حدوداً مرسومة للتعامل مع الخطاب ومفردات للشهد الثقافي في عمان.

قضايا اجتماعية شائعة

أطلق مهرجان مسقط السينمائي الأول عام ٢٠٠١م تحت مظلة فرقة فنيي مجان للسرحة (ورقة بحثية: مدخل إلى التحولات السينمائية في سلطنة عمان ودور الجمعية العمانية للسينما في نشأة الحراك السينمائي - محمد الكندي)، ولعل في هذه الإشارة تأكيداً مستمراً على كون السينما العمانية إلى مدة قريبة، لم تعامل كصناعة مستقلة بعيداً من مساهمة فنانين من للسرح ورواد الفن

طارق الشناوي: طفرة في سينما الخليج

دخول السعودية بما تملكه من قوة وإرادة للتغيير والقدرة على امتلاك أسلحة القوة الناعمة، وإتاحة الفرصة لها كي تلعب دورها الحقيقي في التغيير المجتمعي، سيحدث تغييرًا مهمًا في صناعة السينما في دول الخليج العربي. السينما في الخليج لا تتوازي مع قوة الخليج الفكرية والحضارية والاقتصادية والثقافية، لكن هذا لا ينفي وجود نماذج قوية في العمل والاقتصاد السينمائي، ففي الإمارات على سبيل المثال واحد من أهم مهرجانات السينما في العالم العربي، وهو مهرجان دبي السينمائي، الذي يعقد بشكل دوري سنويًا، وإن كانت دورة ٢٠١٨ لم تعقد هذا العام وجرى تأجيلها لعام ٢٠١٩م، إلا أن أهمية هذا المهرجان تأتي من أننا نستطيع أن نتعرف من خلاله اتجاهات السينما العالمية، وهذا المهرجان في العموم عنوان مهم جدًا ليس للسينما في الخليج فقط، ولكن للعالم العربي ككل.

وأتوقع أن دخول السعودية إلى الإنتاج السينمائي سوف يثري سوق العمل السينمائي، بداية من الإنتاج والإخراج والممثلين والمونتيرين والمصورين وغيرهم، سواء كانوا من أبناء الخليج أو من أبناء العالم العربي بشكل عام، أو حتى من الفنانين والكتاب والمخرجين العالميين، فمجرد دخولها سيفتح بابًا واسعًا لتنافس مواهب كثيرة في مختلف مجالات العمل السينمائي، كما أنه سيتيح فرص تعاون كبيرة بين مختلف صناعات السينما في بلدان العالم العربي. لنا أن نرى ما حدث مع فلم الفنانة هيفاء المنصور «وجدة» الذي جرى تصوير أجزاء منه في الشارع بالسعودية قبل أن يُسمح للسينما بالعمل، فهذا التصوير جرى وسط قبول مجتمعي قبل أن تسمح السلطات بالعمل السينمائي، فما بالنا بعد السماح، وتشجع الكثيرين وخروجهم من دوائر التزامهم لإطلاق العنان لخيالهم وإبداعاتهم. أتصور أن ثمة طفرة ستحدث في السينما الخليجية من جانب، وسوف يكون لهذه الطفرة تأثيرها الكبير الاجتماعي والثقافي في الشارع السعودي، من جانب آخر. وأعتقد أن بوادر ازدهار صناعة السينما الخليجية بدأت في التدفق هذا العام، فلأول مرة وبعد مرور ٧١ عامًا على إنشاء مهرجان كان السينمائي الدولي نجد السعودية تشارك بجناح فيه هذا العام، هذا الجناح يعرض أفلامًا مختارة، ويعقد صفقات خاصة بصناعة السينما في السعودية ودول الخليج ككل، وهذه خطوة مهمة وكبيرة يجب الانتباه لأهمية وجودها وضرورتها.

ناقد سينمائي مصري

مهرجان
دبي
السينمائي الدولي



الطموح لبناء صناعة سينمائية

أمير العمري ناقد مصري

في العالم العربي توجد صناعة سينمائية عريقة راسخة ومعروفة في مصر. في حين يوجد إنتاج للأفلام في عدد من البلدان العربية. والمقصود بصناعة سينمائية وجود عوامل متعددة مترابطة تمكنت خلال الكثير من التجارب والإنشاءات من خلق قاعدة لوجود هذه الصناعة بغض النظر عن تطور أو تدهور هذه الصناعة، طبقاً للمراحل التاريخية المختلفة، والعوامل التي تؤثر في وجودها وتطورها، كما أن وجود صناعة للسينما لا يرتبط بالضرورة بمستوى ما ينتج من أفلام، فهناك التجاري السائد أو الأفلام الاستهلاكية التي تنتج بغرض التسلية، وهناك الأفلام الفنية الأكثر طموحاً التي تنتج للتعبير وتوصيل رسالة فكرية وذخنية معينة.

يكفل استرداد الأموال التي أنفقت على إنتاجه وتحقيق هامش من الربح لمنتجيه، وبهذا تستمر دورة الإنتاج، ومن دون سوق لا فائدة في الحديث عن صناعة سينما. ووجود السوق يقتضي إنشاء شبكة ضخمة من دور العرض، فالفلم مكانه الطبيعي في دار العرض السينمائي وليس على شاشة التلفزيون أو جهاز الكومبيوتر الشخصي أو الآيفون وخلافه، فما يصلح للعرض على الشاشة الكبيرة لا يصلح بالضرورة للعرض على الشاشة الصغيرة، فلكل جمالياته ومقاييسه الفنية الخاصة.

السينما فن ديمقراطي بالضرورة وبحكم طبيعته وتكوينه فهو لا ينشأ وتتعدد مستوياته وأساليبه مخرجيه إلا في مناخ عام صالح حر مع تقليص قبضة الرقابة والحد من تدخل قوى التشدد الاجتماعي. ولا يجب التذرع بما تحققه بعض الأفلام الإيرانية في المهرجانات الدولية، فإيران تنتج عشرات الأفلام سنوياً، كلها تخضع لمعايير رقابية متشددة تتضمن الكثير من المحاذير، ولا تنجح خارج إيران سوى الأفلام التي تفلت بطريقة ما، من هذه القيود، منها أفلام تصور سراً أو تخترق نظام الرقابة، ويدفع مخرجوها الثمن، أو أفلام تُموّل من الخارج ومن فرنسا تحديداً، ويتركها النظام الإيراني للتظاهر بالحرية لكي تُسوَّق في أوروبا، لكنه يحظر عرضها في الداخل.

تأسيس بنية تحتية قوية

يجب قبل كل شيء تأسيس بنية تحتية قوية: نظام

ولعل النموذج الأمثل للدلالة على ما نقوله هنا بخصوص الصناعة، يتمثل في صناعة السينما الهندية، ما بين تجربة «بوليوود» في بومباي، والتجارب السينمائية الأقل تكلفة وإبهازاً التي تنتج في ولايات أخرى في الهند. وعندما نقول: إن هناك أفلاماً سينمائية تظهر بين وقت وآخر في لبنان وسوريا وفلسطين والجزائر وتونس ولغرب، فليس المقصود التقليل من شأن هذه الأفلام أو منتجها، لكنها لا تخلق صناعة بسبب اعتمادها الأساسي على العنصر الأجنبي سواء في التمويل أو التقنية السينمائية (التصوير والمونتاج والموسيقا والكساج... إلخ) كما أنها- تفتقر لوجود سوق داخلية تضمن دوران رأس المال في دورة مستعادة تكفل الاستمرار في الإنتاج. ولولا شراء هذه الأفلام من بعض قنوات التلفزيون الفرنسية والأوروبية عموماً، لأفلس منتجوها بسبب غياب دورة التوزيع، وبخاصة في ضوء التراجع للخيف المستمر منذ سنوات في عدد دور العرض في هذه البلدان التي ذكرناها. لهذا فإذا تصورنا أننا نريد خلق صناعة سينمائية في بلد عربي لم يعرف هذه الصناعة من قبل أو عرف على استحياء عروض بعض الأفلام، من دون أن تظهر فيه عناصر سينمائية تقدم على تجربة الإنتاج، فمن الضروري أولاً التأكد من خلال دراسات الجدوى من وجود جمهور يمكنه استهلاك المنتج السينمائي، أي سوق لتوزيع الفلم

السينما فن ديمقراطي بالضرورة وبحكم طبيعته وتكوينه فهو لا ينشأ وتتعدد مستوياته وأساليب مخزجه إلا في مناخ عام حر مع تقليص قبضة الرقابة والحد من تدخل قوى التشدد الاجتماعي

الأفكار، مع تشجيع وجود تيارات متعددة في السينما بحيث لا تصبح الأفلام على وتيرة واحدة، تتكرر فيها الثيمة نفسها من فلم إلى آخر، فالسينما «الطبيعية» هي السينما التي نجد فيها الفلم الدرامي والفلم للموسيقى والفلم الحربي والفلم الكوميدي والفلم الفلسفي... إلخ التي تنفتح فنيًا على مختلف المدارس والمذاهب السينمائية. والفلم السينمائي ليس هو فقط الفلم الروائي الدرامي الطويل فهناك الفلم القصير والفلم التسجيلي وفلم التحريك والفلم التجريبي. وهذه الأجناس المختلفة من الأفلام يجب أن توجد جنبًا إلى جنب، وبخاصة الفلم التسجيلي الذي أصبح اليوم من أهم وسائل التعبير البصرية عما يجري في الواقع، بل يتجاوز كثير من الأفلام التسجيلية السينما الروائية في جاذبيتها وقدرتها على عرض موضوعاتها مع مزجها بالخيال الشخصي للفنان السينمائي الذي يصنعها.

وليس من الممكن أن تعيش أي صناعة سينمائية ناشئة اليوم بمعزل عن محيطها الإقليمي، فمطلب وجود سوق سينمائية عربية مشتركة يظل مطلبًا أساسيًا، وقد يمكن التحرك في هذا المجال من خلال تبادل التوزيع السينمائي أي ليس من خلال عمليات البيع والشراء بالضرورة بل من خلال الشكل التبادلي وهو الأنسب في منطقة الخليج العربي والعراق.

لا شك في وجود الكثير من شباب السينما في بلدان الخليج، منهم من درس السينما على أعلى مستوى، ومنهم من أنتج وأخرج بمبادرات فردية أفلامًا بواسطة الكاميرا الرقمية الخفيفة وبإمكانيات بسيطة محدودة للغاية، بل هناك أيضًا بعض التجارب القليلة الأكثر طموحًا جاءت من السعودية والإمارات، واعتمدت على سيناريوهات أصلية ومخرجين من المنطقة مع تطعيم تجاربهم بخبرات أجنبية. والمطلوب الآن من هذه التجارب السير قدمًا لتحويل المبادرات الفردية إلى قاعدة دائمة للصناعة والإنتاج والعرض السينمائي في الداخل أولًا وفي المنطقة العربية ثانيًا، بدلًا من أن ينحصر الهدف في اختراق للمهرجانات السينمائية الدولية.

للاستوديوهات والعمال والكاميرات مع إعداد كوادرات مدربة تدرس السينما في المعاهد أو ورش العمل والبرامج التدريبية المباشرة على الفروع المختلفة للعمل السينمائي. ضرورة توافر نظام للإنتاج يسمح بالاستثمار الخاص والخارجي مع الاستثمار القادم من الدولة التي يتعين عليها دعم التجارب الأكثر طموحًا، مع تخصيص مسابقات للسيناريو الأفضل. وهنا يأتي دور مهرجانات السينما التي لا يجب أن تقتفي بعرض مختارات من الأفلام العالمية، فرغم أهمية هذه العروض إلا أن الهدف الرئيسي لأي مهرجان دولي كبير هو تنشيط السوق السينمائية الداخلية ودعم صناعة السينما في البلد الذي توجد فيه المهرجانات. ويتوافر هذا من خلال الاحتكاك مع شركات الإنتاج الخارجية ودعوة ممثلها للمشاركة في المهرجانات وعرض للشارع التي تستحق التمويل عليهم، وتبادل الأفلام معهم، وتوزيع الأفلام الفنية التي تحمل قيمًا وأفكارًا إنسانية رفيعة في الداخل أي عدم الاكتفاء بعرضها في المهرجان فقط، كما يجب أن تلعب قنوات التلفزيون المتخصصة في عرض الأفلام دورًا في تمويل إنتاج الأفلام «السينمائية» على أن تعرض أولًا على الشاشات في دور العرض السينمائي قبل أن تنتقل للعرض على الشاشة الصغيرة.

تشجيع النقد في الصحافة والإعلام

أي الاهتمام بنشر الدراسات والمقالات النقدية في الصحف، ونشر الكتب السينمائية المتخصصة بشكل منتظم، وإقامة الندوات والمحاضرات حول قضايا السينما، وتخصيص برامج للثقافة السينمائية في القنوات التلفزيونية وعدم الاكتفاء ببرامج التسلية السينمائية التي تدور عادة حول الفلم الأميركي الشعبي تحديدًا وحول نجوم السينما الأميركية، أي عدم التعامل مع السينما بوصفها ظاهرة من ظواهر التسلية بل كظاهرة ثقافية. أي الاهتمام أيضًا بالصورة وثقافة الصورة ومغزاها ودلالاتها بشكل عام، والطموح لجعل تدريس التذوق السينمائي مادة من المواد التي يدرسها التلاميذ منذ المرحلة الابتدائية من التعليم جنبًا إلى جنب المسرح وسائر الفنون الأخرى.

الفلم الفني

وإذا كنا نعدّ السينما جزءًا من الثقافة مثلها مثل الأدب والشعر والمسرح والفن التشكيلي والتصوير والعمارة، فمن لهم التركيز على تطوير هذه النظرة من خلال الاهتمام بالفلم الفني الذي يستخدم الوسيط السينمائي من أجل التعبير عن

«الحي اللاتيني» و«ساق البامبو» من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي

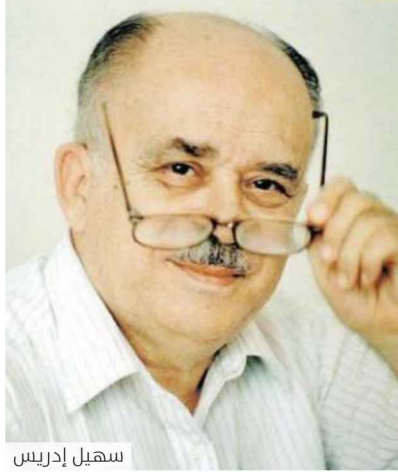
٥٨

حسن المودن ناقد مغربي

أليس السردُ بهذا البحث الدائم عن الأصل؟ ألا يبدو كأن الروايات لا يكون ميلادها إلا من داخل متخيّل عائليّ؟ ألا يبدو كأن السرد الروائيّ لا يعيد في كل مرة إلا بناء محكيّ انتساب عائليّ أو ابتكاره؟ أليست الرغبة في الانتساب العائليّ بهذا الشيء الذي يُحرّك فعل السرد ومحكيّه؟ هل الوجود ممكنٌ من دون نسبٍ عائليّ، أو من دون انتسابٍ إلى عائلةٍ ما؟ هل الوجود ممكنٌ من دون «روايةٍ عائليةٍ» تُسندُ هذا الوجود نفسه؟ كيف يمكنُ أن نتحمل الوجود من دون نسبٍ، من دون تخييلٍ عائليّ، من دون هويةٍ؟

لا شك في أن سيغموند فرويد قد كان أول من انشغل بالحكايات العائلية، ففي رسائله إلى فليس، كان يتحدث عن هؤلاء المرضى النفسانيين الذين ينتكرون من خلال هذيان العظمة نسيًا ساميًا إلى آباء استثنائيين؛ ثم بعد ذلك، نشر نصًا قصيرًا من أربع صفحات تحت عنوان: «الرواية العائلية عند العصائيين»، وذلك في كتاب أوتو رانك الصادر سنة ١٩٠٩م تحت عنوان: أسطورة ميلاد البطل. وبعد ذلك، سيعمل على أن يمتد هذا المفهوم إلى للحكي الديني، وذلك في كتابه: موسى والتوحيد الصادر سنة ١٩٣٩م، فيه يتناول بالتحليل «الرواية العائلية» في الحكي الديني، مستخدمًا التحليل نفسه الذي خصّ به «الرواية العائلية» عند الأطفال والعصائيين، متسائلًا: ماذا لو كان موسى مصريًا؟

وإجمالًا، فإن «الرواية العائلية» مفهوم نفسي استمدته فرويد في البداية من حكايات الأطفال والعصائيين، ثم لاحظ بعد ذلك أن بإمكان المفهوم أن يعرف امتداده إلى محكيّات أخرى أكثر قيمة وأهمية، وبخاصة المحكيّات الأسطورية والدينية. وفي كل ذلك، فالرواية العائلية تعني أن هناك حكاية عائلية تتأسس في الطفولة على مرحلتين، وتنتج عن ذلك حكايتان مختلفتان: حكاية ما قبل إدراك الطفل للاختلاف الجنسي بين الأبوين، وحكاية ما بعد إدراك هذا الاختلاف؛ ويتعلق الأمر، في هذه الحكاية كما في تلك،



سهيل إدريس

بمحكي يركز على حكاية عائلية (واقعية أو خيالية) تُعيد الذات بناءها انطلاقًا من تمثلاتها واستيهاماتها وتخلّلاتها؛ أن هناك بنية تخيلية تتأسس في مرحلة الطفولة، وتتحول إلى بنية لا واعية في العديد من محكيّات الكبار والراشدين، وفي العديد من المحكيّات الأسطورية والدينية والأدبية؛ أن هناك حكاية لا ترتبط بجنس الرواية الأدبيّ فحسب، بل إنها الحكاية التي على أساسها تتأسس الأجناس السردية الأخرى؛ حتى في الأجناس السردية التي تقوم على ميثاق الصدق وقول الحقيقة، من مثل الأوتوبوغرافيا، يمكن أن نجد «ذلك الإحياء النشط للذكريات الحالم»، ويكاد الجميع يقتنع اليوم باستحالة الأوتوبوغرافيا؛ لأن للحقيقة بنية التخيل كما قال المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان، ولذلك كان لا بد من ابتكار تسمية أو تسميات أخرى غير الأوتوبوغرافيا، تأخذ بعين الاعتبار وجود عنصر التخيل حتى داخل أكبر المحكيّات التي تدعي نقل الواقع وقول الحقيقة، ومن هنا ظهرت مصطلحات

تلك هي بعض الأسئلة الأساس التي تطرحها هذه المحاولة التقريبية، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهي بذلك تريد أن تساهم في هذا التحول الذي يعرفه النقد المعاصر الذي عاد لينشغل بمسألة منبع للحكي ومصدره، ولبركز اهتمامه على خطابات سردية تستعيد الذات، وتساؤل وضعها وهويّتها، وتساؤل مرجعياتها وأصولها، وعيًا منها بأن الذات ليست كائنًا مستقلًا، وليست كائنًا من دون محددات، وأن دور للحكي هو أن يسائل هذه الذات من خلال العنصر العائلي الذي يؤسّسها، ومن خلال الأصول التي تكوّنها، وأن يكشف كيف تقول هذه الذات هذه الحكاية العائلية، وكيف تحلم وتكسر أو تعيد بناء ما يربطها بهذه الحكاية/ التاريخ / Histoire / histoire. ولكن ذلك، لم يكن ممكنًا ألا يعود هذا النقد إلى نصوص أساس في

التحليل النفسي، وبخاصة عند فرويد في نصه للمشهور عن «الرواية العائلية»، وألا يأخذ بعين الاعتبار دراسات مارت روبير التي كشفت إلى أي حدّ يخترق العنصر العائلي الكتابة السردية في العمق. لكنه النقد الذي يُعتبر الأكثر أهمية في السنوات الأخيرة من القرن السابق وبداية الألفية الجديدة، بفضل هذا الورش الطموح الذي دشنته جيل جديد من النقاد (دومينيك فيار، ولوران دومانز...) الذي لفت الأنظار بنوعية القراءات المقترحة، وبتلك

الجدة في التصور النظري والمنهجي الذي كان يصاحب دومًا تلك القراءات، في حوار متواصل مع نظريات السرد، ومع نظريات التحليل النفسي.

محطتان رئيستان في الرواية العربية:

نفترض أن الرواية العربية قد شهدت، من أواخر القرن التاسع عشر إلى بداية الألفية الثالثة، محطتين رئيسيتين، وسنمثل لكل محطة بنموذج روائي لم يسبق أن مثّلنا به في دراساتنا السابقة: اخترنا للمحطة الأولى رواية: الحي اللاتيني (١٩٥٣م) للكاتب اللبناني سهيل إدريس؛ واخترنا للمحطة الثانية رواية: ساق البامبو (٢٠١٢م) للكاتب الكويتي سعود السنعوسي.

المحطة الأولى: محكي «الرواية العائلية»: قبل أن نتعرف إلى خصائص هذه المحطة من خلال النموذج الروائي الذي اخترناه، لا بد من تحديد المقصود بـ «الرواية العائلية».

النفسي؛ ولم يكن مثل هذا العمل ليمرّ من دون أن يثير نقاشًا. فقد قدّم الحلّل النفسي ديديه أنزيو ملاحظاتٍ حول افتراضات مارت روبير، وانتهى إلى خلاصات من أهمها:

أولاً- لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار أن «الرواية العائلية»، بالمعنى النفسي، مجرد شكلٍ ابتدائيّ، عفويّ وتلقائيّ، في حين أن الرواية، بالمعنى الأدبي، تشييدٌ ثانويّ، وإن كان يتأسس على أساس ذلك الشكل الابتدائي، فإنّ له مقتضيات وشروطاً وخصائص، ويعرف هذا التشييد الثانويّ هو نفسه تحولاتٍ وتطوراتٍ في الشكل والضمون.

ثانياً- ليست الرواية العائلية خاصة بمرحلة الطفولة، فالإنسان لا يكفّ، من طفولته إلى وفاته، عن إنتاج متغيّراتٍ وتنوّعاتٍ على روايته العائلية، فابتكار الرواية العائلية يرافق مجرى وجودنا بأكمله، ومع التقدم في السن لن تعود الرواية العائلية منحصرة في العائلة الأصلية، بل إنها ستشمل الأقارب والآخرين، فالحياة الإنسانية لن تكون مقبولة إلا إذا كان ممكناً أن تتصور حياتك الخاصة، وأن تتخيل حيواتٍ لم تفرّجها، وأن تتصور حيواتٍ حصل عليها الآخرون



سعود السنعوسي

أو بإمكانهم الحصول عليها.

ثالثاً- يبدو التمييز بين نموذجين روائيين (سرفانتس - بلزاك) كأنه لن يكون إلا شيئاً مصطنعاً؛ ذلك لأن الأمر لا يتعلق إلا بمتغيّراتٍ مسألةٍ جوهريّة هي الغيرية Altérité، ولا ينحصر الأمر في الأبوبين وما يميزهما داخل رواية عائلية، بل يتعداه إلى السؤال عن ذلك للجهول في دواخل الذات الذي سماه فرويد: اللاوعي.

وبصفةٍ عامّة، لا شك في أن «العائلة» قد كانت دوماً موضوعاً مركزيّاً في النصوص الأسطورية والدينيّة والأدبيّة، لكننا إذا استحضرن بعض التصورات النفسانيّة والمقاربات النقدية، فإن حضورَ عنصرٍ «العائليّ» قد يتعدى كونه مجرد موضوعيّة من موضوعاتٍ الحكي، ليتحوّل إلى بنيةٍ على أساسها يتأسس الحكي، فأصلُ الحكي وأساسه في التحليل النفسي ليس بالعائلة، بل إنّ الأمر يتعلق بالحكاية العائلية التي تولّفها الذاتُ الكاتبة، ويكون موضوعها علاقتها بعالمها العائلي، وقد تكون حكاية «واقعية» كما قد تكون متخيّلة. وهذه الحكاية العائلية التي تؤدي دوراً تأسيسيّاً، وتتقدم كأنها بنيةٌ لا شعوريّة في مختلفٍ محكيّاتنا ونصوصنا السردية هي ما يسميه سيغموند فرويد بـ«الرواية العائلية».

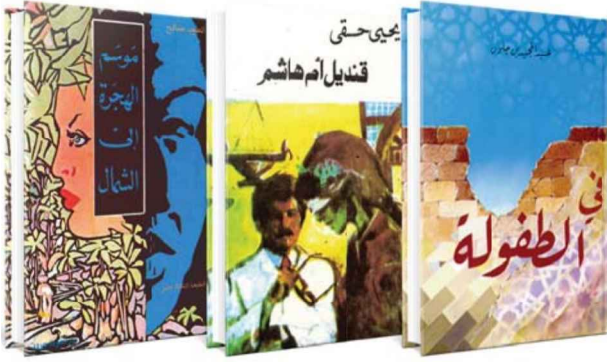
جديدة من مثل: الرواية الأوتوبيوغرافية، والسيرة الروائية، والتخيّل الذاتي.. وبعبارة واحدة، يمكن أن نفترض أن محكيّاتنا الأدبيّة، الروائيّة والأوتوبيوغرافية... لها بلا شك علاقات بالحياة الواقعية، لكنها في الوقت نفسه تتقدم كأنها شيء أقرب من الأحلام والاستيهامات والتخيلات، ولها فوق ذلك مسكوتاتها ورغائها وإضافاتها وزاداتها وتحولاتها التي تجعل من تلك الإحالة على الحياة الواقعية أمراً غير ذي أهمية؛ لأن ما عرفته تلك الحياة الواقعية من تحويل، وآثار هذا التحويل، هو ما يمكن أن يفتح آفاقاً جديدة أمام التفكير في طبيعة الحكي الأدبي وخصائصه

ووظائفه الجوهريّة، ومن هنا أهمية مفهوم «الرواية العائلية».

وسيعرف هذا المفهوم طريقه إلى النقد الأدبيّ بفضل الناقدة الفرنسيّة مارت روبير في كتابها الشهير الصادر سنة ١٩٧٢م تحت عنوان: رواية الأصول وأصول الرواية؛ ففي هذا الكتاب تنطلق الناقدة المتخصصة في الأدب الألماني من أن «الرواية العائلية» عند فرويد هي نقطة انطلاق كل رواية، وأن رواية الأصول هي أصلٌ في كلّ رواية. وقد تبنت مارت روبير

«لحظتي» الرواية العائلية كما حددها فرويد، وذلك في تصنيفها الروايات إلى صنفين: نصوص «الطفل العنّور عليه» حيث نجد الشكّ يطول الأبوين معاً، ونصوص «الطفل اللقيط» حيث لا تُفكّ الصلة إلا بالأب. وهكذا، ففي الصنف الأول، يمرُّ الأبوان من وضع «المثل الأعلى» إلى وضع «الغريب»، ويجري تعويضهما بعائلة أخرى، ملكية أو نبيلة أو قوية بشكل من الأشكال؛ وفي الصنف الثاني، يؤدي الاختلاف الجنسي دوراً كبيراً، وهو ما يسمح للطفل بالأشكّ إلا في أبيه الذي يعوضه بأبٍ آخر هو الذي يعتبره حقيقةً وملكياً ومجهولاً. أما الناقدة الأدبية مارت روبير، فلا بد أن ينخرط كلّ كاتبٍ في واحدٍ من هذين الصنفين، بشكل يسمح بالحديث عن أدبين: أدب العالم الآخر «العنّور عليه»، وخير من يمثل هذا النوع من الأدب الروائي هو سرفانتس، وذلك من خلال بطله «دون كيشوط»، ذلك العجيب الحالم العنيد؛ وأدب مواجهة العالم الأصلي، والعودة للانخراط فيه، وخير من يمثله هو بلزاك.

وإجمالاً، يبقى أن مارت روبير هي أولُ ناقدةٍ حاولت الربط بين الرواية، بمعناها النقديّ الأدبيّ، والرواية العائلية، بمعناها



هدف هذه الدراسة أن تثير من الأسئلة ما يساعدنا على إعادة قراءة الرواية العربية من خلال مفهومين نفسانيين لم يجذا بعد طريقهما إلى النقد العربي: كيف نقول «روايتنا العائلية»؟ كيف نبحث في الأصول والبدايات؟ كيف نمارس الحفر في النفس والذاكرة؟

الصراع بين الشرق والغرب هو الصراع المركزي في الرواية، بشرط أن نطلق من أنه صراع يحدث بشكل قوي وعنيف في العالم الداخلي للشخصية. فالقارئ يجد نفسه، على طول الرواية منذ صفحاتها الأولى، داخل صراع داخلي مريب بين أنا تبحث عن عالم جديد رسمته في خياله، وصار حقيقةً وواقعاً بعد الاستقرار في الحي اللاتيني، وهي تريد هذا العالم الجديد بدلاً من عالمها العائلي الأصلي، وبين أنا لا تريد أن تهرب من عالمها الأصلي الأول، وتحسّ اتجاهه بالمسؤولية، وتريد أن تواجهه وأن تعمل على تغيير ما تراه فيه غير مناسب.

نفترض أن قوة الحي اللاتيني تعود إلى كونها من الروايات الأولى التي مارست التحليل النفسي للشخصية بكثير من العمق والفاعلية، وهو ما دفعها إلى مساءلة العلاقة بين السارد والشخصية، والبحث عن أشكال سردية تكون قادرة على جعل حضور الآخر ملموساً، قادرة على أن تمنح الشخصيات المحورية وجوداً مستقلاً، ليس من خلال رسائلها ومذكراتها فقط، بل أساساً من خلال للحكايات النفسية والمونولوجات الداخلية التي تغطي الجزء الأكبر من الرواية، ويصعب في أغلبها التمييز بين صوت الشخصية وصوت السارد والفصل بينهما.

نفترض أن محطة «الرواية العائلية» متعلقة أكثر بالمرحلة الأولى للإبداع السردية العربي الحديث، وهي مراحل عرف فيها العربُ بالطبع تجارب تاريخية غير مسبقة (حملة نابليون بونابرت- الاستعمار- مشاريع النهضة والتحرر والاستقلال- محاولات التفاعل الثقافي والحضاري مع الحضارة الغربية الجديدة...)؛ والنصوص التي تجسد هذه اللحظة تتميز بهذا الصراع بين عالين: هناك عالم عائلي أصلي، وهناك عالم عائلي جديد؛ هي نصوص تتميز بهذه الذات الساردة / الكاتبة التي تبقى منقسمة في الغالب بين عوالمها العائلية الأصلية (في القرية أو المدينة العربية) وبين العوالم العائلية الجديدة (في المدن الأوروبية الكبرى من مثل باريس ولندن...).

ويكفي في هذا المقام أن نستحضر رواية واحدة: الحي اللاتيني الصادرة سنة ١٩٥٣م من مَن روائي واسع يجسد هذه المحطة الأولى (من مثل: قنديل أم هاشم للكاتب المصري يحيى حقي، وموسم الهجرة إلى الشمال للكاتب السوداني الطيب صالح، وفي الطفولة للكاتب المغربي عبدالمجيد بن جلون...) كي نتصور للجهود الذي تبذله الذات الساردة / الكاتبة من أجل أن تجعل قارئها يستوعب الصعوبات التي يطرحها الانفصال عن العوالم العائلية الأصلية والانتماء إلى هذه العوالم العائلية الجديدة، الغربية والمجهولة، العجيبة والدهشة. ولأن المقام لا يسمح بالتوسع والتفصيل، فإننا سنكتفي هنا بتسجيل مجموعة من الملاحظات والافتراضات حول محكي «الرواية العائلية» برواية سهيل إدريس، في شكلها ومضمونها:

الحكاية الإطار في هذه الرواية هي حكاية فتى لبناني غادر وطنه لبنان في اتجاه فرنسا من أجل استكمال دراساته العليا والحصول على درجة الدكتوراه. ومع ذلك، فنحن لسنا أمام نص من نصوص أدب الرحلة التقليدية؛ لأن ما يهم في الحي اللاتيني ليس بالعالم الخارجي الجديد (باريس، الحي اللاتيني...)، بل إن الأكثر أهمية هو علاقته هذا العالم الجديد بداخلة الشخصية المحورية وبنفسيتها. ولذلك، فحكاية الداخل في هذه الرواية أهم من حكاية الخارج.

نفترض أن الصراع الأساس في الرواية لم يكن بين الفتى اللبناني وحيبته الفرنسية جانين، بل كان بين أناه التي استطاعت أن تعثر على عالم عائلي جديد أكثر حباً وحريةً وحياءً (الحي اللاتيني- الأم تيريزا- جانين الحبيبة...)، وأناه التي ظلت متعلقة بعالمها العائلي الأصلي (أمه الأصلية- أخته وأخواه- ناهدة: الفتاة التي تنتظر عودته- الوطن...). وبهذا المعنى، يمكن أن نقول: إن

الاقتصاد الموسيقي.. الأغنية الدينية أنموذجًا

نحو إعادة تعريف التدين في المجتمعات العربية المعاصرة

رشيد جرموني باحث مغربي

بداية وحتى نقدم لموضوعنا ببعض المعطيات الرقمية، نشير إلى أن آخر تقرير «لاتحاد إذاعات الدول العربية»، توقف عند وجود ما لا يقل عن ١٢٤ قناة عربية خاصة بالأغاني. (اتحاد إذاعات الدول العربية، البث الفضائي العربي: التقرير السنوي، ٢٠١٤م). ونظرًا لحجم هذه الأغاني والأشكال التعبيرية الموسيقية، فإنّ بعض الباحثين بدؤوا يتحدثون عن مفهوم جديد وهو «الاقتصاد الموسيقي»، الذي بدأ يضيء في حجم مداخيله ما تدّره كبرى الشركات الصناعية في مجالات الطائرات والسيارات والحواسيب على المستوى العالمي. وعلى الرغم من أنّ هذا الاقتصاد ما زال في بداياته الأولى بالمنطقة العربية، إلا أنّ ذلك لا يمنع من التنبؤ مستقبلاً بتطور واعد. وقد سبق أن توقف التقرير الخامس للتنمية الثقافية (مؤسسة الفكر العربي، التقرير الخامس للتنمية الثقافية: الاقتصاد العربي القائم على المعرفة، ٢٠١٢م) عند هذا المعطى، مؤكّداً أنّ هذا النوع من الاقتصادات بدأ يتموضع في المنطقة العربية. إذا كانت هذه المعطيات الأولية تبين لنا حجم التوسع الذي عرفته الأغنية العربية، فما الخريطة المورفولوجية لهذه الأغنية؟

٦٢



يوجد ما لا يقل عن ١٢٤ قناة عربية خاصة بالأغاني. ونظرًا لحجم هذه الأغاني والأشكال التعبيرية الموسيقية، فإن بعض الباحثين بدؤوا يتحدثون عن مفهوم جديد وهو «الاقتصاد الموسيقي»

استهلاك منتجات الحداثة وما بعد الحداثة، سواء المادية أو الرمزية. وقد دفع كل ذلك التدفق التكنولوجي (خصوصًا مع الإعلام الديني) إلى تغيير العديد من القنوات المتشددة التي كانت تنظر بعين الريبة للفن وللأغاني، بوصفها تشكل استلابًا ثقافيًا، وبعدها من الله. بل أصبحت بفعل هذه التكنولوجيا أداة لتبريرها وإيجاد قبول اجتماعي لها.

وقد توقف عدد من الباحثين عند هذه الحقيقة، ففبر مثلاً، أكد أنّ «الموسيقا الصينية وسلّمها الخماسي وآلة الكونغ مرتبطة بالعقيدة الكونفوشيوسية». أضف إلى ذلك، أنّ «البروتستانتية دعمت الغناء في الإصلاح الديني الذي تم في أوروبا الشمالية، لما لها (أي الموسيقى) من أثر على الفرد لتخلص من السوداوية والتي قد تؤدي به لكي يكون فريسة للهواجس القائلة أحياناً. (ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقا، ترجمة، حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م، بيروت، لبنان).

عناصر التحول في الأغنية الدينية

إن حركات الإسلام السياسي، سواء كانت إصلاحية أو راديكالية أو سلفية متعصبة أو علمية، أو حركات صوفية، عملت على إعادة إنتاج المواقف نفسها من الفن ومن الموسيقى ومن الأغنية- لكن تحت ضغط المجتمع والتحويلات العالمية في شتى الحقول بما فيها الديني، ولأن الفن هو أحد المكونات الأصلية في النفس البشرية- ستضطر هذه الحركات إلى تبني شكل جديد من الفن وتحديثاً الموسيقى، تحت اسم «النشيد الإسلامي»، الذي بدأ باستلهام الترانيم الدينية النصالية التي تغنى بالشهادة والجنة والجهاد والتضحية وبالمعاناة، أو ما يمكن تسميته بـ «أدب المحن». على اعتبار أن هذه الحركات الإسلامية تعرضت لنوع من التضيق والتسلط والتعذيب في مجموعة من الدول العربية (سوريا، ومصر، والأردن). وقد عرف هذا النوع من النشيد في حقبة السبعينيات والثمانينيات، انتشاراً واسعاً في صفوف الشباب، خصوصاً

مورفولوجية الأغنية العربية ودلالاتها السوسيولوجية

من خلال الوقوف على بعض التقارير والمعطيات، يظهر أنّ الأغنية العاطفية، تستأثر بـ ٧٠٪ من إجمالي الغناء العربي، يليها في المرتبة الثانية الأغنية الشعبية بـ ٢٢٪، أما الديني فهو يمثل ٧٪ من المئة من مجموع هذا الغناء، في حين ما زالت الأغنية الخاصة بالطفل جد محتشمة (مؤسسة الفكر العربي، التقرير الرابع للتنمية الثقافية، ٢٠١١م). وهو ما يطرح تحديات عدة تعترض العرض المقدم لهذه الفئة من المجتمع. أمّا الأغنية السياسية والوطنية، فقد توارت للخلف ولم يعد لها ذاك الإشعاع الذي تركته في خمسينيات القرن الماضي وستينياته؟ ولهذا يطرح السؤال بشدة: ما أسباب ذلك؟ وكيف يمكن فهم الخريطة الموسيقية الحالية؟ وهل تعبر عن تحول في البناء الثقافي للمجتمعات العربية؟ وما هي الدلالات الكبرى التي يمكن استخلاصها من ذلك؟

ماذا عن الأغنية الدينية؟ لماذا بدأ الإقبال على هذا النوع من الأغنية؟ ما الأسباب السوسيولوجية لذلك؟ كيف يمكن فهم العلاقة بين الدين والفن في هذا المستوى؟

يجدر بنا قبل مباشرة تحليل هذه الأسئلة، أن نقدم بعض المعطيات الرقمية التي تبين حجم التحول الذي حصل في التعاطي مع المنتجات الدينية الإلكترونية؛ إذ إن تقرير التنمية الثقافية لسنة ٢٠١٢م، توقف عند معطى جد مهمّ ودالّ، وهو رصد اهتمامات الشباب في الفضاء الأزرق، حيث شكلت ثاني أهم قضية مركزية هيمنت على صفحات الفيسبوك، هي القضايا الدينية، حيث إنه إذا «كانت قضايا السينما والأغاني والتلفزيون والفضائيات والرياضة هي المثلث الذي شكل أكبر نسبة انتشار بين مستخدمي الفضاء الرقمي التفاعلي العربي، فإن القضايا الدينية كانت هي الحصان الأسود أو فرس الرهان القوي المنافس للقضايا الثلاث معاً، على عقول المواطنين العرب وقلوبهم وعواطفهم وتصرفاتهم وردود أفعالهم، سواء ممن يكتبون وينشرون أو ممن يقرؤون ويتابعون». ومن بين القضايا التي تشكل الطلب على الدين، سجل الباحثون «وجود أكثر من ٢٦ موضوعاً اهتم به المواطنون، وهي: الأدعية، والأناشيد، والأزهر، والاقتصاد الإسلامي، والأنبياء والرسول، والتطرف الديني، والتوحيد، والخطاب الديني، والخلافة، والربا، والرقية الشرعية، والسنة النبوية، والشرعية الإسلامية، والفتاوى الدينية، والكتب المقدسة».

إن هذه المعطيات وغيرها، تبين أن أغلبية المجتمعات العربية والإسلامية، دخلت عهداً جديداً عنوانه البارز هو

الظهور بمظهر التحجب المتأق حد الإغراء في مواقف أخرى». (عادل بلحاج رحومة «التدين الشبابي: بحثاً عن معنى للهوية الذاتية»، مساهمة ضمن كتاب جماعي، «التصوف والسياسة الدينية» تنسيق د. محمد جراح، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٧م).

ويضيف في موضع آخر، أن التفاعلات التي تقع بين الدين ومنتجات الحداثة ومنها بطبيعة الحال، الموسيقى العصرية، التي تتخذ صبغة تراثية، لا تخرج عن تلك الإستراتيجيات والمزاوجات التي يقيمها الأفراد والجماعات لا في علاقتهم بالمقدس، لنصل إلى حالة مفارقة، وهي «تهجين الحديث والتقليدي معاً» تهجيناً ينشئ حالة مستحدثة يسميها غايدنز التحلل التقليدي، أي تفكك القوالب الذهنية التي صيغت مع الحداثة الأولى ومع المجتمع التقليدي الذي سبقها، «فهي القوالب الذهنية التي كانت تقوم على جملة المؤسسات الاجتماعية والمعايير الثقافية وكأنها مسلمة شبه طبيعية» (بلحاج، ٢٠١٦م).

بالموازاة مع هذا المعطى، نجد أن الأغنية الدينية، «تمثل استصحاً لمناخ عام يتزايد فيه دور الدين في حياة الناس ويبدو العرب وكأنهم يحتمون بالدين ويجدون فيه السكينة والملاذ، هرباً من وطأة الواقع الاقتصادي والاجتماعي وربما النفسي أيضاً، وقد لاقى الكثير من هذه الأغنيات نجاحاً ملحوظاً لدى الجمهور العربي إلى حد استغلالها كنغمات شخصية مميزة لرنين الهواتف المحمولة» (مؤسسة الفكر العربي، التقرير الرابع).

البوب الإسلامي

لا يمكن فهم جزء مما يعتمل في الحياة المجتمعية، دون النظر بدقة لما يقع في تعبيراتها الفنية بصفة عامة، فالفن يعكس ثقافة المجتمع وكما كان يقول «روجي باستيد»: «الفن قيمة إعلامية مشهودة وأداة متميزة لاكتشاف محركات ازدهار المجتمعات كيف يستوحي البشر؟ كيف يخلقون حاجات لأنفسهم؟ كيف تنعقد صلات تواطؤ أو تعارض ضمنى يقوم عليها تعويض القوى وحاكمة البشر» (ناتالي إينيك، سوسولوجيا الفن، المنظمة العربية للترجمة، ترجمة: حسن جواد قبسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ٢٠١١م).

وإذا أردنا أن نفهم هذا التحليل السوسولوجي، فإننا عندما نتأمل بعض المؤشرات التي تبين نسبة المتابعة للمغنيين

عندما تزامن مع وجود حروب وتوترات في بعض الدول، كأفغانستان والبوسنة والهرسك. إلا أن الأمر سيتغير بشكل راديكالي ممّا سُمّي بـ«الأنشودة الدينية الملتزمة الإسلامية»، إلى نوع جديد من الأغنية الدينية التي تتماهى بشكل كبير مع أنواع من الفنون والأغاني الغربية، التي كانت إلى عهد قريب مرفوضة من طرف حركات الإسلام السياسي، خصوصاً إذا علمنا أن مواقف هذه الحركات، من الآلات الموسيقية كان محطّ جدل كبير. ولأن المجتمع لم يعد يقبل بتلك الترانيم الدينية المغرقة في التغني بالمحن والنضالية اليوتوبية، فإن الاستجابة ستكون من خلال الجيل الثاني والثالث من أبناء حركات الإسلام السياسي، خصوصاً الذين يوجدون في الديار الأوروبية والأميركية، عبر إخراج نوع من الفن/ الأغنية تعانق كل أنواع المعروضات التعبيرية الموسيقية -بما فيها الراب، والروك وغيرهما- وبالأدوات الموسيقية المتوافرة، لكي يرضوا الجمهور الذي بدا متعطشاً لهذا النوع من الأغاني التي يشعر فيها بالاسترخاء والسعادة والنشوة، بدل تلك التي تذكره بالموت وبالتعاسة والجهد وبالمحن.

إن هذا التحول الذي عرفه الحقل الديني، وتأثره بثقافة السوق وبكل ما تعرضه الحداثة من منتجاتها، جعله يستمدج الوسائل والآليات الحديثة ويدخلها في العديد من منتوجاته وأفكاره وقيمه حتى موسيقاه، وذلك عبر التسويق لها اجتماعياً. ولكي نفهم جيداً سر هذا التحول، فإنّ السوسولوجي «أنتوني غايدنز» توصل إلى مفهوم جديد يمكن عدّه أنموذجاً تفسيريّاً، أكثر منه مفهوماً عادياً وبسيطاً،

حيث يستعمل «تحلل التقليدي» كناية عن «أنّ البحث عن الإتمام الشخصي عبر الدين أو الفن مثلاً، قد يأخذ أحياناً منحنى علاجياً أو حتى براغماتياً للتعاطي مع المعايير الاجتماعية أي التفاعل معها، والتحايل عليها أحياناً وفق إستراتيجيات التخفي والتقنع في بعض المواقف، أو

ماهر زين

**سيّغير الأمر بشكل راديكالي ممّا
سمّي بـ«الأنشودة الدينية الملتزمة
الإسلامية» إلى نوع جديد من الأغنية
الدينية التي تتماهى بشكل كبير مع
أنواع من الفنون والأغاني الغربية
التي كانت إلى عهد قريب مرفوضة من
طرف حركات الإسلام السياسي**

إنّه انقلاب من سلطة الإبداع والرأسمال الرمزي إلى سلطة المال والرأسمال المالي». ويمكن أن نضيف تفسيراً آخر طرحه فيبر في كتابه: «الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ٢٠١٣م»، عندما أكد أنّ «هيمنة العصر الاستهلاكي ومن خلفه النظام الرأسمالي حول الفرد إلى كائن مستهلك وخلق مشهديات لا حصر لها وإعلانات ميديا وسخر الموسيقى لمقاصد ترويجية بحتة وبالتالي حوّلها إلى سلعة». ولعلنا لا نعدم الشواهد من أرض الواقع، على هذا التوصيف الذي تنبه له فيبر في بداية القرن العشرين، وإن كان يتحدث عن الثقافة الغربية، فإنّ الأمر -بفعل العولمة الجارفة- أصبح ينطبق على العديد من الشعوب والمجتمعات، بما فيها العربية والإسلامية. ولهذا إذا كان «فيبر» يقول: إنّ الدين عزاء المحرومين، فإنّني أقول: «الأغنية الدينية اليوم عزاء المحرومين». إذ نجد المواطن العربي، يعيش على حالة من الاستيهامات بين الواقع الاقتصادي والسياسي حتى الثقافي/الديني، الذي يشترط هذا الكائن بمجموعة من الإشرطات، التي تحد من حريته ومن فاعليته وقدرته على التعبير عن الذات، ومن جهة ثانية، يجد

«الإسلاميين»، أو ما يمكن أن نطلق عليه «البوب الإسلامي»، كـ«ماهر زين» أو «سامي يوسف». حيث يعبران عن نماذج دالة على بروز جيل جديد من المغنين «الملتزمين». إذ يعدّ «زين» أن بروز هذه الموجة الجديدة من الفنانين الملتزمين أمر جيد جدّاً؛ لأنه يعطي تنوعاً وانتشاراً أمام الشباب وبالتالي اختيارات وبدائل عما هو مطروح. كما دافع عن دور الغناء الهادف في تعديل الكثير من السلوكيات والمفاهيم. حيث قال: الغناء يوصل رسائل مهمة للشباب والمواطنين على اختلاف فئاتهم، كما أن بإمكانه تغيير سلوكياتهم وذهنياتهم السلبية التي لازمتهم لسنوات». ومن جهة أخرى، تبين أرقام المتابعات، نوعية الاهتمام الذي يحظى به هذا الفنان. إذ تشير بعض المعطيات إلى أن بعض أغانيه «يا نبي سلام عليك» حققت رقم ١٠ مليون مشاهدة، وأغنية «إن شاء الله» على ٦٠ مليون مشاهدة. في حين أن «سامي يوسف» حقق بدوره نجاحاً باهراً، حيث أطلقت عليه مجلة التايمز البريطانية لقب «أكبر نجم روك مسلم» ولُقب بـ«أشهر مسلم بريطاني في العالم» من قبل مجلة الغارديان. لقد كانت مجرد مسألة وقت، وُعِدَتْ موسيقاه البديل المنافس للموسيقى الغربية السائدة.

انطلاقاً من كل ما سبق، يمكن أن نفهم جزءاً مما يرشح في البنية الخلفية للمجتمع عبر مرآة الأغنية الدينية. فهذه الأغنية، هي تعبير عن وجود حالة الاستيهامات للدين في علاقته بمنتجات الحداثة وما بعد الحداثة، عند أغلبية المجتمعات العربية التي تحاول أن تقول: إنه إذا كان للغرب نجومه في الأغنية وفي الكرة وفي الفن، فإننا نحن المسلمين لنا نجومنا ونماذجنا التي تؤثر على وجود واقع اجتماعي، يتسم بوجود توتر بين الواقع والمثال.

لكن ليست هذه الخلاصة الوحيدة التي يمكن أن نستجليها من بروز الأغنية الدينية، بل إنّ عوامل مثل ثقافة الاستهلاك والعولمة والصورة وما ينتجه كل ذلك من استتبعات قيمة بالأساس، كالشغف بالصور الجذابة وبالصوت الشجي والمظهر الجميل للمغني والأنيق والافتتان بمظاهر الترف، كل ذلك يجعل من المجتمع سلة ترمى فيها الماركات العالية الجودة بما فيها الأغنية. وقد غذى ذلك التحول الذي وقع في «دور الموسيقى المسموعة من الإمتاع، إلى ثقافة السوق، فمع موسيقى الأفلام» تحول الهدف إلى «إنتاج الفلم» أما في زمن الفيديو كليب فقد انقلبت الأدوار وصارت دلالة إنجاح الأغنية بين جمهور الأغنية هو رواجها في السوق.



بداية السبعينيات من القرن الماضي، وقع تحول دال في التعاطي مع المسألة الدينية؛ إذ إن الإخفاق العربي في قضايا عدة (فلسطين/ التنمية/ فشل المشروع القومي السياسي/ تراجع دولة الدولة الوطنية...)، دفع المجتمعات إلى الاحتماء بالدين مجددًا. في حين أن موجة التحول الثاني حصلت في نهاية القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة، التي كانت الأقوى في التعبير عن حاجة المجتمعات القوية للمكون الديني، الذي تظاهر في وجود حالات من القلق واللايقين والصدمة وفقدان الاتجاه. وقد كان ذلك بسبب التحديث القسري الذي حصل في العديد من هذه المجتمعات، هذا إذا علمنا أن التحديث يطال في بعض الأحيان كلتا البنيتين الفوقية والتحتية، إلا أن هذا التحديث لم يكن سلسًا ومنسبًا؛ لأنه ببساطة ليس من منتوج المجتمع، بل هو نتيجة العولمة وتأثيرها القوي في الأنساق كافة. ولهذا وقع ما يمكن تسميته بالحادثة المعكوسة، أي الحادثة بصيغة الجمع بين التقليدي والحديث، وفي هذا السياق، فإن البروز القوي للأغنية الدينية، التي تستحضر آخر منتجات الحادثة، مع التغمي بمثل وقيم ومبادئ، تعود للدين أو لأحد تأويلاته، فإن ذلك ما يجعلنا نتحدث عن مقولة «تحلل التقليدي» التي تعني أن التقليد لا يزول، بل يعاد تعريفه في ضوء منتجات الحادثة. أو كما يسميه البعض «أسلمة الحادثة».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

نفسه بحكم الهيموجونية الكونية التسليعية والاستهلاكية، منغمسًا في النهل منها، ولو بشكل افتراضي ويوتوبي أحيانًا، بدافع التسلية والترفيه عن النفس، وبدوافع أخرى، كالبحث عن السعادة والهروب من الواقع أو بلغة السوسيولوجيين «الخروج عن العالم». هكذا تتخيل المرأة العربية والمسلمة (أو الرجل العربي) نفسها بجانب أجمل فتى/ مغنٍّ وفي أحلى سيارة ولديها مال كثير وتنعم بسعادة ومتعة لا تنقطعان، لكن بتغطية دينية وبشرعية رمزية لا مثيل لها.

آفاق للتداول والنقاش

بالموازاة مع هذا التحول الكبير الذي حصل في البناء الذهني للمجتمعات المسلمة في تعاطيها للفن، فإن البروز القوي للأغنية الدينية، كان مؤشرًا دالًا على وقوع انقلاب في البراديغم الحاكم لتمثيلات المجتمع المسلم لهذا الشكل الفني الجديد. فبعدما كان النقاش محتدمًا حول جواز أو عدم جواز استعمال الآلات الموسيقية الحديثة في هذا النوع الموسيقي، تحول مع ثقافة السوق وثقافة الاستهلاك، إلى أمر عادي بل محبوب ومقبول اجتماعيًا. وقد يبدو الأمر عاديًا عند البعض، لكن من وجهة نظر سوسيولوجية، وخصوصًا في تخصص سوسيولوجيا الفن، فإن الموضوع يثير العديد من الملاحظات ومن التأويلات. إذ ليس غريبًا أن يكون «الفن هو شكل من الأشكال الأخرى للنشاط الاجتماعي يتمتع بخصائص تميزه»، وهذه الخصائص الاجتماعية هي التي تستحق أن يتوقف عندها الباحث السوسيولوجي؛ لأننا نعلم أن إنتاج نوع موسيقي ما، وترويجه واستهلاكه ليس بمحض الصدفة وليس بلعبة حظ، بل هو بناء اجتماعي، تتداخل فيه العديد من العوامل والمتغيرات. فكيف يمكن توضيح ذلك؟

فالأغنية الدينية الحديثة، تعبر عن موجة إعادة تعريف للتدين في المجتمعات المعاصرة، وخصوصًا المجتمعات العربية والإسلامية؛ لأن الدين كان ولا يزال هو المؤطر للبناءات الثقافية والأيديولوجية لهذه المجتمعات، لكن مع

بعدما كان النقاش محتدمًا حول جواز أو عدم جواز استعمال الآلات الموسيقية الحديثة في هذا النوع الموسيقي، تحول مع ثقافة السوق وثقافة الاستهلاك، إلى أمر عادي، بل محبوب ومقبول اجتماعيًا

سبينوزا

أروى المهنا شاعرة سعودية

الرغبة في المعرفة
 ساقطني إلى أبواب هفواتك
 هكذا، تحت سطوة الضوء
 كبئرٍ لم يتعرَّ إلا للشمس
 أطلب من الوقت
 آئمةً
 مساحةً صمت
 أفكُ بها عُقدة الأسئلة
 المستعصية!
 المدنُ كلها مستعصية
 الحقيقةُ
 لم تشرق في سمانها الغائمة بعد
 كما هي أنا.
 الحقائق جميعها متشابهة
 المبدأ ذاته؛
 عالمٌ كهل
 على المنبر
 استغرق عمره
 في قراءة الأفكار
 المجنونة
 محللاً، حتّى
 الهواء، الذي لم يدركه
 فردٌ بسيط مثلك تمامًا
 يا سبينوزا.
 لكن ليس بالضرورة
 أن يكون عاديّاً
 هل يعقل!
 وأنت متمسكٌ بجهات العقل قاطبة
 مؤمنٌ بضرورة
 تقويم
 الذوق العام



صحوة اليمين الأصولي الأميركي

قراءة في الجذور التراثية والاختراقات التي جرت للعقلية الأميركية

إميل أمين كاتب وباحث مصري

هل بات العالم على موعد مع عودة التيار اليميني الأصولي الأميركي الضارب جذوره في ذاك المجتمع، الذي يعرف أحياناً عند البعض بتعبير «الصهيونية المسيحية» من جديد؟ ينبغي بداية الإشارة إلى أن هذه القضية الفكرية شديدة التعقيد لأسباب شتى، في مقدمتها تداخل ما هو سياسي مع ما هو ديني، عطفًا على اختلاط التاريخي بالعوامل الثقافية، وامتزاج الجذور الأوروبية مع التربة والبيئة الأمريكيتين. أمر آخر لا بد منه في مفتتح الكلام وهو إشكالية ضبط المعاني والمباني والكلمات، فعلي سبيل المثال أضحت من الخطأ الجسيم إلصاق الصهيونية تلك الحركة العنصرية، بالمسيحية الديانة التي جوهرها الرحمة وباطنها الحب والسلام، لا اغتصاب أراضي الأمنين المطمئنين، بالقوة المسلحة، وطرد سكانها كما الحال في فلسطين.

٦٨



بهداية وحماية الله. فبين عام ١٦١٩ - ١٦٤٠م، وصل أكثر من عشرين ألفاً من المتطهرين «البورتيانيين»، وعدوا أنفسهم شعب إسرائيل الجديد، وأطلقوا على الأرض التي تركوها من خلفهم «بريطانيا فرعون»، أو «أرض العبودية»، مستعبرين بذلك المفاهيم والقصص التوراتية عن خروج بني إسرائيل من مصر، إلى أرض كنعان الجديدة، أي فلسطين. والمثير أن العقلية نفسها التي حكمت اليهود الذين خرجوا من أرض مصر في تهجير سكان كنعان الأصليين من العرب، هي التي فعلت فعلها في الأراضي الأميركية الجديدة، على يد المهاجرين الأوروبيين المدفوعين بدافع ديني مهلك، ذلك أن ما شاهده أمامهم كان أرضاً جديدة ونقية لم ينخرها الفساد وتعد بداية جديدة. ومثلما اضطر اليهود القدماء إلى محاربة الفلسطينيين والاستيلاء على أرضهم، كذلك رأى المهاجرون الجدد أنفسهم مفوضين بخوض المعركة مع الشعوب والقبائل الوثنية لامتلاك ما عدوه أرضهم الموعودة، حتى إن كلفهم ذلك إبادة مئة وأربعين مليون هندي أحمر.

يمين أصولي يخترق الروح الأميركية

كانت الخطوة التالية التي تجذرت فيها الروح والمفاهيم التوراتية في النفس الأميركية، عطفًا على بقية مؤسسات الدولة، تتمثل في الإيمان بأن عظمة أميركا لا بد أن تستدعي تاريخيًا وروحياً من حياة الشعب العبراني، وهنا يمكن للعالم العربي والإسلامي بنوع خاص، أن يفهم السر الحقيقي للعلاقة بين الولايات المتحدة الأميركية، وبين دولة إسرائيل، إنها علاقة المطلق وليس النسبي، فالمطلق هو الديني العقائدي، ذاك الذي لا يمكن له أن ينقسم أو ينقسم، إنه كل واحد لا يتجزأ، فيما النسبي هو السياسي والأيدولوجي، ذاك الذي يمكن تقديم بعض التنازلات من حوله، ويقبل فلسفة المواءمات. والشاهد أن هذا الاختراق للروح المسيحانية لم تجر به المقادير على الأراضي الأميركية بادئ ذي بدء، بل في أوروبا، في القرن السادس عشر في زمن «مارتن لوثر» (١٤٨٣ - ١٥٤٦م) الراهب المنشق عن المؤسسة الكاثوليكية الذي خلق التيار المعارض، الذي عُرف باسم «البروتستانت».

كانت البابوية هي العدو الأكبر لليهود أوروبا، ولذلك عمل «لوثر» على استمالتهم إليه قدر المستطاع وأزید، عبر اعتماد العهد القديم كوثيقة أصيلة وحيدة للإيمان وعدّ تجارب بني إسرائيل وقصصهم هي نبراس الأمم والشعوب سياسيًا. وثانيًا عبر تقريظهم من خلال كتابه المسمى «عيسى وُلد يهوديًا»،

ولعل أحد أهم أسباب تناولنا لقضية اليمين الأصولي الأميركي وصحته غير المحمودة هذه، هو الآثار السلبية التي يتوجب على العرب والمسلمين عامة، وعلى الشعب الفلسطيني والمقدسات في فلسطين ولا سيما المسجد الأقصى خاصة دفعها من جراء استعلاء اليمين الأصولي الأميركي مرة ثالثة، وفي ظل إدارة أميركية لا تؤمن إلا بالقوة الخشنة، أي حسم المعارك بقوة السلاح، ولا دالة لها على طريق القوة الناعمة، حيث المثالية الأيديولوجية والنماذج الأخلاقية والمعايير الأدبية هي النبراس والمشاعل على الطريق. من أين للمرء البداية في سياق فض الاشتباك وتخليص الخيوط وترسيم الخطوط لشرح أبعاد الأزمة وانعكاساتها بنوع خاص على الصراع الإسرائيلي - الفلسطيني، وفيه من الجوانب الدينية الكثير، مما لا يمكن أن يوارى أو يدارى؟ الشاهد أنه للتخفيف على القارئ غير المتعمق في الأبعاد الثيولوجية سنحاول بلورة القراءة برمتها في سطور معدودات وفقرات شبه مستقلة، غير أنها جميعها تمضي في سياق واحد.

أميركا علمانية الهوية دينية الهوى

حين يختتم رئيس الولايات المتحدة خطبته بكلمات «فليبارك الله أميركا GOD BLESS AMERICA» فإنه يستحضر تراثًا طويلًا جدًّا لدولة رسميًا هي علمانية، في حين أنها في العمق دينية حتى النخاع، والعبارة المتقدمة ليست سوى عملة سياسية لمكافأة كل من يستجلب ما هو إلهي ومقدس باستمرار. بكلمات أخرى يحظى المكون الديني في الولايات المتحدة الأميركية بنفوذ كافٍ لصياغة اللغة السياسية، والعبارة وما وراثياتها هي جزء من التراث الإنساني والإيماني الذي أثر في تطور الولايات المتحدة منذ بداياتها.

هذا هو التراث المسيحاني الذي جعل «أميركا» تعبيرًا مشحونًا بالدلالة، ومحملًا بالمعاني إلى هذا الحد. ففي المعنى الكامل تعد «أميركا بلدًا ضخمًا يحمل رسالة عظيمة، كيانًا تاريخيًا منح وعدًا استثنائيًا». والشاهد أن الولايات المتحدة الأميركية ولدت في الأصل كمشروع «مسيحاني»، ولا سيما أن مواطنيها الجدد من الأوروبيين كان جلهم من الهاربين من عسف السلطة الدينية في أوروبا في القرون الوسطى، أولئك الذين حين وصلوا إلى شواطئ العالم الجديد، بعد رحلة طويلة ومرعبة ومحفوفة بالمخاطر، اقتنعوا في أعماقهم بأن مشروعه يحظى

المجيء الثاني وقيام الدولة اليهودية

كان حديث اللورد «شافتسبري» جميلاً مفعماً بالإيمان والطيبة بغير شك، لكنه في أواخر القرن التاسع عشر، كلام إنسان مأزوم ومحاصر قد تخندق وقرر إبطال العقل، وذلك فيما يكشف عنه مسار الأصولية اليمينية الجديدة، وهو ما فعله البروتستانت سواء في إنجلترا أو في القارة المكتشفة حديثاً «أميركا الشمالية» تخندقوا، وبالحقيقة انكفؤوا وراء غائصين في الإيمانيات المعبرنة (من العبرانيين) أكثر فأكثر، كأنما في رمال متحركة، وبمفارقة لم تفقد غرابتها. كان الغوص في الإيمانيات هرباً من مواجهة اجتياح العلم والعقلانية للقلاع القديمة التي بدأت تتكشف عن معمار من رمال، لواداً بأمل المجيء الثاني للمسيح الذي انتظره وتعجله المؤمنون المحاصرون بالعقلانية، كيما ينقذهم وينقذ العالم من الشيطان الذي تربع على عرشه في العقل البشري اللعين. في الولايات الأميركية المكتشفة حديثاً، باتت البروتستانتية المخترقة يهودياً أكثر سطوة أكبر بكثير مما تمتعت به في إنجلترا وهي سطوة بلغت التيارات الأصولية الأميركية بفضلها ذروة تمثلت في ثقافة شعبية واسعة الانتشار، تدامجت فيها بوضوح كثرة من المفاهيم الروحية والدينية المكونة للموقف الصهيوني، من هذا المنطلق وجد في التاريخ الأميركي منذ بدايته الأول ميل مسيحي قوي للاعتقاد بأن المجيء الثاني

غير أنه بعد نحو عشرين عاماً، اكتشف خلال علاقته معهم كيف أنهم هم الذين اتخذوه مطية لتحقيق رغائبهم وإدراك أهدافهم، فجاء بكتاب آخر لينسخ الكتاب المتقدم، وأسماء «اليهود وأكاذيبهم»، غير أن السهم كان قد نفذ، وباتت الاختراقات اليهودية للروح الأوربية والأميركية فاعلة ونافذة. كان في عمق تلك الاختراقات فكرة العودة إلى الوحي، أو التوراة، العهد القديم، من دون التفات يذكر للعهد الجديد، بما فيه من مفاهيم السلام والتضحية بالذات، وإعلاء شعار «المحبة الخادمة». كان خط الدفاع الذي اختطه البروتستانت بمختلف شيعهم رفض العقلانية، والتخندق بإصرار في خندق الوحي، على النحو الذي يعبر عنه ما كتبه اللورد «شافتسبري» السياسي الإنجليزي البارز، في يومياته عام ١٨٧١م: «إن الوحي موجه إلى القلب لا إلى العقل، فالله لا يهتم لعقل الإنسان، لكنه يهتم بقلب ذلك الإنسان، فمثقال ذرتين من الإيمان والمحبة أعظم قيمة لدى الله، بما لا يقاس من أي خزانة إنسانية مكتظة بكنوز الفكر والمعرفة». والشاهد أن الحديث المتقدم، وإن كان ظاهره طيباً، إلا أن باطنه كان يسعى لإيقاف التفكير على نحو عقلاني، وبما يقطع الطريق على إعمال العقل في النقل، ومنع تأويل أو تفسير أي نصوص، ليحدث الاختراق الأكبر للعقلية الأميركية، وتحديدًا لجهة أرض فلسطين.



حين يختتم رئيس الولايات المتحدة خطبته بكلمات «GOD BLESS AMERICA» فإنه يستحضر تراثاً طويلاً جداً لدولة رسمياً هي علمانية، في حين أنها في العمق دينية حتى النخاع، والعبارة المتقدمة ليست سوى عملة سياسية لمكافأة كل من يستجلب ما هو إلهي ومقدس باستمرار

كان عام ١٩٦٧م عامًا غير اعتيادي في تاريخ الولايات المتحدة، ففي هذا العام الحزين وتحديداً في شهر يونيو منه، استطاعت إسرائيل أن تحتل مساحات شاسعة من الأراضي العربية في مصر وسوريا والأردن، عطفاً على احتلالها القدس الشرقية، وقد حدث ذلك كله في ستة أيام فقط لا غير. ولعله من مفاجآت القدر أن الولايات المتحدة بسطوتها ونفوذها السياسي والعسكري وبكامل قوتها الخشنة، كانت تعيش في عمق واحدة من أسوأ أزماتها، المستنقع الفيتنامي، الذي ألحق بها عازاً عسكرياً وإنسانياً لا يزال باقياً حتى الساعة. في تلك الأوقات نفذ التيار اليميني الأصولي الأمريكي الجديد إلى السطح الأمريكي من جديد، وروج أشياءه وأتباعه صيغة قوامها أن روح الرب عضد وساند اليهود في إسرائيل، ولهذا حققوا نصراً كبيراً على العرب والمسلمين، وفي الوقت ذاته فإن روح الرب قد فارق أميركا ولهذا فإن الهزائم تلاحقها على نحو غير مسبوق، كما تجري الحال في فيتنام.

من هنا كانت حتمية إعادة قراءة سطور «جورج واشنطن» في خطاب القسم، ومن هنا أيضاً سوف تثمر الأصولية الأميركية توجهات سياسية قاتلة وخرقاء. يقول واشنطن: «لا يوجد شعب يقر ويعترف ويعشق اليد الخفية التي تسير أمور البشر أكثر من شعب الولايات المتحدة، فكل خطوة تقدم بها نحو إقامة أمة مستقلة تبدو متميزة برمز دلالي يشير إلى العناية الإلهية». ويضيف فيما بعد: «لأننا يجب أن نفتنح بأن ابتسامات السماء الميمونة، لا يمكن أن تنتظرها أمة تتجاهل القواعد الأبدية للنظام والحق التي قدرتها السماء ذاتها، لذا فإن الحفاظ على نار الحرية المقدسة ومصير نموذج الحكم الجمهوري، يعتمد حقاً اعتماداً عميقاً ونهائياً على التجربة الموكولة إلى أيدي الشعب الأمريكي».

على أن السؤال: كيف وجهت تلك الصحة أميركا في نهايات القرن العشرين وأوائل الحادي والعشرين؟

متعين أن يظل رهيباً بإنشاء الدولة اليهودية التي يلتئم فيها شمل اليهود. وعلى الرغم من أن هذا الاعتقاد لم يكن رأياً أجمع عليه كل اللاهوتيين المسيحيين في الولايات المتحدة، فإنه شكل جزءاً مهماً من مكونات التاريخ الفكري الأمريكي، وشمل شيوع تيار قوي ولحوق من التطلع إلى العصر الألفي السعيد في الفكر المسيحي الأمريكي.

من ذلك التراث الذي أُنِج، وُلدت الأصولية الأميركية التي يشير إليها الكاتب المصري الأصل شفيق مكار في مؤلفه: «المسيحية والتوراة بحث في الجذور الدينية وصراع الشرق الأوسط». كانت أهم الطوائف الدينية التي شملها التيار الأصولي في الولايات المتحدة من مبدأ الأمر طائفة المعمدانين، والبروتستانت اللوثرين، وبعض الشيع المشيخية. والواقع أن الأصوليين، الذين جمع بينهم الأخذ بالتفسير الحرفي للنبوءات الواردة بالعهد القديم والإيمان بحتمية الإحياء القومي للشعب اليهودي، شكلوا جانباً كبيراً من البروتستانتية الأميركية قرب نهاية القرن التاسع عشر، وجعلتهم صهيونيتهم (التي سبقت صهيونية اليهود) ينظرون إلى اليهود بوصفهم مفتاح المستقبل لأميركا وشعبها. من هنا رسخ إيمان عقائدي لا يقبل التفاوض أو الشراكة بأن اليهود هم مفتاح مستقبل أميركا، وأن إسرائيل هي أمل المستقبل كذلك، ومنبع البركة للولايات المتحدة، ولهذا، فإنه لم يكن من المستغرب أن يكون أول قنصل أميركي في القدس درويشاً دينياً من طائفة الكويكرز، التي أسسها «جورج فوكس» (١٦٢٤ - ١٦٩١م)، ذلك الإنجليزي المتهووس الذي أشاع أن السماء تحدثه مباشرة لنيل التنوير بمعزل عن الوساطة البشرية.

الستينيات والإحياء الجديد للأصولية الأميركية

عاشت الأصولية الأميركية المتهودة لقرون طويلة تحت الجلد الأميركي ظاهرة تارة ومتخفية تارة ثانية، وبينهما ظلت أميركا تعيش إشكالياتها الأشهر وهي «تكافؤ الأضداد في الروح الواحدة» أي الصراع، بين الديني والديوي، تفعل شيئاً وتتكلم عن نقيضه، تنادي بالحرية والديمقراطية، وتدعم الانقلابات والأنظمة القمعية، ترى في ذاتها «مدينة فوق جبل»، وفي الوقت عينه تسعى لإطفاء أنوار الأمم والشعوب الساعية للتخلص من ربقة العبودية الجديدة، عبر أدواتها العصرية، مثل البنك والصندوق الدوليين، والهيئات الأهمية المختلفة. غير أن لحظات بعينها في ستينيات القرن الماضي استدعت إعادة وقراءة جديدتين لمعين أميركا الأصولية، ولا سيما خطاب الأب المؤسس جورج واشنطن (١٧٣٢ - ١٧٩٩م).

رونالد ريغان وتجليات الأصولية الجديدة

باختصار غير مخلّ أيضًا يمكننا القطع بأن الأصولية الأميركية الحديثة قد مرت بمرحلتين تاريخيتين انعقد كل منها تحت لواء رئيس أميركي مختلف. كانت المرحلة الأولى في عهد رئاسة رونالد ريغان. لم يكن ريغان الآتي من شاشة هوليوود باحثًا أو أكاديميًا مخضرمًا، ولهذا بدا كأنه «قشة» في مهب رياح الأصولية، وقد تلاعب به غلاة اليمين المتطرف من التيارات البروتستانتية على اختلاف أشكالهم وألوانهم. يروي السياسي الأميركي «جيمس ميلز» للمجلة الأميركية «سان دييغو ماغازين» أنه في عام ١٩٨١ وفي أثناء حفل غداء، انتحى به ريجان كما لو كان من الوعاظ المؤمنين ليوضح له أن كل النبوءات اللازمة لنشوب معركة هرمغدون قد تحققت، وذكره بأنه مكتوب في الإصحاح (٣٨) من سفر حزقيال أن الله سيأخذ بني إسرائيل من بين الوثنيين الذين شتتوا في أراضهم، وأنه سيجمعهم ثانية في الأرض الموعودة، ثم أكد له أن ذلك تحقق بعد ألفي سنة، وأن كل شيء أصبح بذلك لأول مرة معقدًا ومهيأً لنشوب معركة هرمغدون وحدث المجيء الثاني للمسيح.

في المجلة عينها يذكر السياسي «ميلز» أنه عندما ذكر محدثه الذي كان يملك سلطة إشعال حرب نووية لا تبقى ولا تذر بأن الشيء الوحيد المؤكد والواضح في الكتاب المقدس عن المجيء الثاني هو أن أحدًا لا يعرف أو يمكن أن يعرف متى يمكن أن يحدث، احتد الرئيس الأميركي، وعلت نبرته ثانية وهو يردد على محدثه قائلاً: إن كل شيء بات معقدًا الآن، وإن الأمر لن يطول، وذكره بما قاله حزقيال (أحد أنبياء بني إسرائيل) من أن يهوه وعده بأنه سوف يمطر على جيش أبناء الظلام «حجارة برد عظيمة ونازًا وكبريتًا»، يدمر بها أعداء شعبه المختار، قائلاً له: إن ذلك يعني شيئًا واحدًا، وهو أن أعداء إسرائيل سوف يدمرون بالأسلحة النووية التي تنبأ بها حزقيال... كان رونالد ريغان ضحية

ولا شك لعصبة من قادة اليمين الأميركي الديني الذين علا شأنهم دعايًا في ثمانينيات القرن الماضي، من أمثال «جيرى فالويل»، و«بات روبرتسون».

وقد كان من نتاج هذه الأفكار أن سعى رونالد ريغان، الذي عدّه الأميركيون من أهم الرؤساء الذين رسموا صورة لأميركا القوية، إلى ابتكار البرنامج المعروف باسم حرب النجوم أو الكواكب الذي يعني إقامة مظلة نووية في الفضاء الخارجي، مظلة صاروخية، عمادها أشعة الليزر، قادرة على إبطال مفاعيل أية صواريخ توجه إلى القلب من الولايات الأميركية من حدها الشرقي حيث المحيط الأطلسي، إلى جانبها الغربي على شاطئ المحيط الهادي.

الحادي عشر من سبتمبر وأصولية جورج بوش

كانت هجمات الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١م على نيويورك وواشنطن فرصة ذهبية لإحياء المرحلة الثانية من الأصولية اليمينية الأميركية، إذ عبرت وعلى مستوى متضخم كثيرًا، كما يشير إلى ذلك البروفيسور «جيكومولر - فاهرنهولتز»، الباحث الألماني اللاهوتي والكاتب المستقل في مؤلفه الشائق «الصراع على الله في أميركا»، إذ يرى أن الإرهاب الذي جرى على الأراضي الأميركية أفسح المجال واسعًا لأفكار الأمة المسيحانية، «الأمة المنقذة»، وتخليص العالم من الشر، برنامج يحمل المسيحانية الأميركية اليمينية إلى حدود قصوى متخيلة. استدعى «جورج بوش» في كلمته الأولى للتعليق على ما جرى تعابير وأوصافًا مغرقة في الأصولية والعداء والكراهية، مذكّرًا العالم بزمان حروب الفرنجة كما سمّاها العرب، أو الحروب الصليبية كما أطلق عليها الأوروبيون. وفي خطبته عينها، قسّم بوش العالم تقسيمًا مانويًا (نسبة إلى ماني الفارسي ومذهبه، حيث قال بالهين يحكمان العالم أحدهما للخير وآخر للشر)، ووضع بوش أُمم الأرض أمام خيار من اثنين؛ إما معنا وإما علينا. كان بوش نفسه ووصوله للرئاسة الأميركية، نتاجًا مغشوشًا لتبعات واستحقاقات الإغراق في الأفكار اليمينية الجديدة، حدث ذلك حين كانت الأسرة البوشية مجتمعة للصلاة ذات يوم من أيام الآحاد، في مجمع للعبادة التابع للفكر البروتستانتي عينه، حيث نظرت إليه والدته «باربرا بوش» التي ترعرعت في أوساط أصولية مسيحية، قائلة له: «أرى أنك تشبه موسى النبي، الذي قاد العبرانيين من أرض العبودية في مصر، إلى أرض كنعان... واختتمت تشبيها «الأبوكريفي»

أميركا تعيش إشكالياتها الأشهر وهي «تكافؤ الأضداد في الروح الواحدة» أي الصراع، بين الديني والدنيوي، تفعل شيئًا وتتكلم عن نقيضه، تنادي بالحرية والديمقراطية، وتدعم الانقلابات والأنظمة القمعية



دونالد ترمب



جورج بوش



رونالد ريغان

طارده الإسلاموفوبيا مرتكزة إلى جذوره العرقية الأبوية، عطفًا على أن الكثير جدًّا من سياسات أوباما فتحت الباب واسعًا لتيارات رأى الأميركيون أنها اختصمت من النفوذ السياسي للإمبراطورية الأميركية، ناهيك عن إحجامة عن اتخاذ قرارات كان لا بد منها. في هذه الأجواء استطاع «المتلاعبون بالعقول» العزف من جديد على أوتار الأصوليين واليمينيين في الداخل الأميركي.

كانت القوة الضاربة الفكرية لترمب تتمثل في «ستيف بانون»، ذلك الأصولي بامتياز، والمؤمن إلى أبعد حد ومد بأن للحرب تأثيرًا تطهيريًّا جدًّا، كما أن للعنف فاعلية في مواجهة الإرهاب، والمتبني لرؤية القطب الشيوعي السوفييتي الأشهر «لينين» بهدف الدولة القائمة وإقامة صروح جديدة، وهو الأمر الذي انعكس على شعارات ترمب في شأن «أميركا الجديدة»، أو أميركا من جديد، و«أميركا الأولى»، وجميعها منطلقات شوفينية من دون أدنى شك.

رسم بانون الخريطة الانتخابية لترمب، وعزف جدًّا على إيمان «البورتينيين» من الأميركيين الجدد، ومن هنا طفت على السطح قضايا قديمة من عينة معركة هرمغدون، ثم الملك ألفي السعيد، وصولًا إلى القدس، التي غازل فيها ترمب أتباع ذلك التيار الذين يعدون بالملايين، ثم تبقى القضية الأكثر خطورة ووعورة أي قضية هدم المسجد الأقصى، وبناء هيكل سليمان في موقعه وموضعه...

والآن وقبل الانصراف...

نجح ترمب في الدخول إلى البيت الأبيض، وقد بدأت ارتدادات وانعكاسات هذا الفوز تتجلى بشكل راديكالي غير مسبوق ولا سيما في الشرق الأوسط، وفيما يتصل بفلسطين والصراع الدائر هناك... ماذا يجري وإلى أين تمضي سياقات الأحداث وكيف نفك شيفرات القضايا المتقدمة؟

ولا شك بالقول... يمكنك أن تكون مثلاً جديدًا لموسى، لتقود أميركا والأميركيين إلى عالم آخر مغاير».

لم يكذب بوش الابن والدته، ذلك أن إدارته لم تمنح نفسها الوقت الكافي للتفكير في البدائل، ولم تسمح للشعب الأميركي بالتفكير في التأثيرات البعيدة المدى لسياسات الرد العنيف، فبعد مضي أقل من أسبوع على الحادي عشر من سبتمبر، كانت الحرب على الإرهاب في طور التخطيط النهائي وعلى وشك التنفيذ، بدءًا من أفغانستان، مرورًا بالعراق، عطفًا على معارك أخرى لم يقدر لها أن تمضي قدمًا. كان بوش الابن في المطلق ضحية لليمين الأميركي المتهووس، وقد وصف ذات مرة قراره الحرب على العراق، بأنه تكليف مباشر من السماء (وحاشا لله) والعهد هنا على الراوي الفلسطيني الدكتور نبيل شعث المفاوض المعروف والقطب الفتحاوي اللامع، على هامش لقاء في البيت الأبيض مع الرئيس، المولود ثانية.

ترمب الحصاد الأخير لليمين الأميركي

حين رحلت إدارة بوش الابن عام ٢٠٠٨م، وجاء باراك أوباما سيدًا للبيت الأبيض بخلفياته المتعددة، العرقية والدينية، حُيِّل لجميع الناظرين للمشهد أن أميركا قد ضربت صفحًا عن دعم أنصار اليمين الأصولي، الذي قادهم إلى مستنقعات ذكرت الجميع هناك بمأساة فيتنام التاريخية، لكن من الواضح أن المشهد لم يكن إلا تأثيرًا وقتيًّا، ومسكنًا موضعيًّا، سرعان ما انتهى مفعوله، وفقد قدرته على إبقاء الأميركيين في حالة ثبات انفعالي، إيماني وعقائدي. لعبت عناصر عدة أدوارًا بالغة في إحياء الأصولية اليمينية التي جاءت بدونالد ترمب، منتصرًا على هيلاري كلينتون، في مقدمتها التشكيك في ولاء أوباما نفسه لأميركا، حيث



أشجان هندي

شاعرة وأكاديمية سعودية

حرية الإبداع وسلطة الوصاية

في هجر القصيدة في عصرنا الحاضر. فانقطاع ذلك الحبل السري (الوزني) الذي ربط المتلقي العربي زمنًا بالشعر مثّل له خيبة كبرى تسببت في زهده في الشعر. وهذا رأي يدافع عنه الأغلبية اليوم رافضين فكرة أن لكل (نوع) شعري موسيقاه المجدولة بروح عصره، وأن لكل عصر أنواعه الشعرية، وموسيقاه الخاصة به.

إن تحوّل القصيدة من الشكل العمودي إلى سواه، لا يُمثّل في حقيقته فعلًا تبنّاه التغريبيّون من الشعراء العرب، كما يرى البعض، بل يُمثّل ما تفرضه عجلة الزمن بدورانها الحتمي الذي يستحيل إيقافه؛ فكل عصر مشغول بحاجة أهله، لا بحاجة من سبقوهم، أو من سيلحقون بهم. لقد طال التجديد في الشعر اللغة والصورة الشعرية والوزن على مرّ العصور، ومن أمثلة التجديد في الوزن: الموشّحات التي غيّرت نسق العمود الشعري المتعارف عليه، إلا أن ثمة من يرفض اليوم المساس بالعمود مُعتبرًا أوزان الخليل فيصلاً، وحدًا فاصلاً بين الشعر والنثر، وذا مما يُشير إلى أن الماضي كان أكثر تسامحًا وانفتاحًا من الحاضر.

إضافة إلى أن تحقّق عنصر (الوزن)، وحده في أي نص غير كافٍ لجعله شعرًا؛ وإلاّ لعدّت «ألفيّة ابن مالك» في النحو، وغيرها من المنظومات ممّا يُعرف بالشعر التعليمي من أفضل الشعر. إلى جانب أن المفاضلة بين نص شعري وآخر على أساس (الشكل) فقط، حكم غير دقيق وغير سليم، إن لم يكن حكمًا بليدًا؛ ذاك أنه يُكرّس مبدأ الاتّباع لا الإبداع، ويحصر الأفضلية في مجرد تكرار جهود السابقين من دون إضافة أو تطوير. فلا جهد إبداعي لشاعر يكتفي، فقط، بتكرار القوالب الشعرية التي سبق إليها بأزمة؛ بقدر ما في ذلك من إشارة إلى كسل التفكير، والاكتفاء بجهود من سبق، من دون تطوير، أو إضافة من

على الرغم من أن النثر جنس أدبي لا يقلّ رُقياً عن الشعر، فإن الذائقة الجمعية العربية، فيما يبدو، ظلت متمسكة إلى وقتنا الحاضر بالشعر وبفكرة أفضليته وأولويّته، ولعلّ المقولة الموروثة: «الشعر ديوان العرب» مما يتكئ عليه معظم المدافعين عن الشعر اليوم. من جهة أخرى، قد تثير هذه المقولة شبهة من التوجّس والقلق على القيمة التي أصبح يمثلها الشعر اليوم، بعد أن عدّ في أزمنة سابقة روح الأمة، وضميرها النابض. إلّا أن الشعر لم يعد اليوم ديوان العرب، وهذا لا يقلل من قيمته بقدر ما يُمثّل واقعًا له أسبابه ومواقفاته الثقافية والاجتماعية وغيرها. لقد كان الشعر قديمًا «ديوان العرب» حين مثّل سجلًا حفظ تفاصيل حياتهم وأيامهم وأنسابهم وغيرها، وهو دور لم تعد تبنّاه القصيدة اليوم، ولا يبدو أنها مُلزّمة به في ظل وجود بدائل تكنولوجية تقوم بدور السجلات الحافظة لكل ما يخص حياة الأفراد والمجتمعات، إلى جانب أن الرواية اليوم تلعب، على نحو ما، دور التسجيل والحفظ الذي لعبه الشعر سابقًا.

من جهة أخرى، فإن مقولة «الشعر ديوان العرب» تكشف عن شبه قطيعة تحدث اليوم بين القصيدة وبين المتلقي؛ ممّا تسبب في تضائل قيمة الشعر، وإحداث شرخ عميق بينه وبين الجمهور. ويمكن تقسيم العوامل المتسببة في ذلك إلى: عوامل داخلية وخارجية تأتي، على التوالي، من داخل القصيدة ومن خارجها. وبوقفة سريعة على العوامل الداخلية، يبدو أن هجر (الأوزان الشعرية) التي ارتبطت بالقصيدة العربية الأولى (القصيدة الجاهلية) يُمكن أن يُصنّف كأحد العوامل المهمة التي تسببت



إن تحوّل القصيدة من الشكل العمودي إلى سواه، لا يُمثّل في حقيقته فعلاً تبنّاه التغريبيّون من الشعراء العرب، كما يرى البعض، بل يُمثّل ما تفرضه عجلة الزمن بدورانها الحتمي الذي يستحيل إيقافه؛ فكل عصر مشغول بحاجة أهله، لا بحاجة من سبقوهم، أو من سيلحقون بهم



حاملة أسماء كتابها معها كدليل على أن ما يحفظ الخلود للأعمال الأدبية هو قيمتها الفنية في المقام الأول. إلا أن ذلك لا ينفي قيمة الجرأة في الطرح الأدبي؛ فلا إبداع دون حرية وجرأة دون أن تأتي على حساب قيمة النص الفنية. وختامًا فإن قضية الشعر لا تتعلق بالأنواع سواء أكانت القصيدة عمودية، أو تفعيلة أو سواهما، وكما أن هناك نماذج من العمودي هي نظم خالص لا علاقة له بالشعر، فهناك أيضًا نماذج من شعر التفعيلة وقصيدة النثر ليس لها بالشعر صلة؛ فقضية الشعر ليست القوالب، بل روح النصوص، والتطوير ضد الجمود. وهذا التطوير والتجديد يجب ألا يقف بدوره عائقًا أمام احتمال ظهور أنواع شعرية جديدة فارقًا وصايتها، ومُتملًا بدوره سلطة مُهيمنة تتحكم في ذائقة الإبداع والتلقّي. مع الالتفات إلى أهمية البحث عن ضوابط للأجناس والأنواع الأدبية المختلفة نابعة من رؤية كل عصر وحاجته.

وإن تمسّك البعض، على نحو لا يقبل المراجعة، بالثوابت المُتعارف عليها في الشعر منذ القدم يُمثّل إصرارًا على بقاء سلطة الثوابت الموروثة بصفتها تقاليد أدبية لا يجوز المساس بها أو تغييرها من عصر لآخر تبعًا لحاجة العصر. بحيث تظل هذه التقاليد التي تُمثّل منظومة تعريفات وضوابط ومعايير تُعترف عليها، وأُقرّت بصفتها ثوابت في زمن ما، ثم انتقلت إلى زمن آخر: عبارة عن تركة يرثها اللاحق عن السابق ولا يكون من حقه التصرّف فيها، وهذا من تضيق الواسع، ومما يتناقض مع مفهوم التركة؛ إذ للوارث، عادةً، حق التصرّف فيما يرثه من الموروث.

اللاحق إلى جهد السابق. ويظل للموسيقا دور السحر في الشعر، وهذا حكم خاص لا يفرض الوصاية على الأحكام الأخرى ولا يُصادرها. فالعنصر الموسيقي هو العنصر الذي يتسلل إلى الروح قبل الأذن مؤكّدًا على أن ما نستمع إليه ليس نثرًا خالصًا، وهو العنصر المُتمم والواهب والخلّاق، إلى جانب عناصر أخرى مهمة كالخيال الشعري والمعنى واللغة والعاطفة؛ إذ تُشكّل هذه العناصر مُجتمعًا ما يُسمّى (الشعر). إن الموسيقا الخلّاقة تُلهم العاطفة واللغة والمعنى والصورة الشعرية، وهذه العناصر، مُجتمعًا، تُلهم بدورها الموسيقا ضمن عملية خلق إبداعي تبادلية وشديدة اللحمة.

من جانب آخر: هل يمكن لتحقيق العناصر السابقة (ما عدا الموسيقا) في نصّ ما أن يجعل ذلك النص شعرًا؟ وهل الشعر مجرد عاطفة ولغة ومعنى وصورة شعرية فقط؟ وهل يمكن أن تُسهم إضافة (عنصر الوزن) في رفع قيمة النص الشعري الذي يحقق العناصر السابقة مجتمعة؟ وهل يمكن أن يقربه ذلك من ذائقة المتلقّي اليوم؟ بل هل يجب أن يتحقق في النص كل ذلك ليصبح شعرًا وليخرج من دائرة النثر الخالص؟ هي أسئلة أخرى تغيب إجاباتها ما لم تُحسم الإجابة عن ماهية الشعر، التي تبدو، حتى اليوم، أنها مُتغيّرة لا ثابتة.

ويلحق بما سبق، الحكم على مستوى الإبداع في نص أدبي ما من ناحية الموضوع، مع تجاهل القيمة الفنية، وتلك قضية أخرى مُوهمة على صعيد الخلق والتلقّي على حد سواء؛ فالجرأة (وحدها) لا تصنع أعمالًا أدبية. وتركيز (بعض) الكتاب والكاتبات، تحديدًا، على طرح موضوعات جريئة في نصوصهم لاستغلال الفعل الإبداعي لصالح الفعل الفكري والاجتماعي هو أمر خطير وإن حقق مكاسب على أصعدة أخرى خارج نطاق الإبداع. وتأتي خطورته من إيhamه الذي قد يؤثر في ذائقة المبدع ذاته، والمتلقي الفرد، والذوق العام؛ فما دامت تلك الأعمال التي تكشف الحُجب عن المستور والمسكوت عنه، وتغض الطرف عن القيمة الفنية تُصنّف على أنها أعمال أدبية: سيُنظر إليها كذلك، وسيظل فرزها، فنيًا، منوطًا بفئة قليلة. ومن شواهد ذلك روايات عربية ومحليّة حققت نسب مبيعات عالية، وحصدت رواجًا كبيرًا وقت ظهورها لمجرد أنها مسّت موضوعات جريئة، ولكنها مع الوقت انطفأت،

في الـ «٩٥» من عمرها ولا يزال في جعبتها كثير من المشاريع

سلمى الخضراء الجيوسي:

كيف يرضى وزراء الثقافة العرب عن معايير مجحفة ضدنا؟

من المعروف عن الناقدة والباحثة والمترجمة سلمى الخضراء الجيوسي أنها تنجز معظم مشاريعها بجهود فردية، لكن ما تقدّمه هذه الباحثة والكاتبة والمترجمة يفوق في أثره ونتائجه ما تقدّمه مؤسسات حكومية وغير حكومية ضخمة تتوافر لديها الأموال والإمكانات وتُخصّص لها الميزانيات. والسرّ في ذلك أن الجيوسي تُقبل على مشاريعها بهمة عالية، وتتولاها برعايتها وإشرافها، وتكرّس لها وقتها وجهدها، مؤمنةً بقدرتها على إحداث الفرق وطبع بصمة تخصّها وحدها دون سواها على جدار التاريخ. والزائر إلى بيتها في العاصمة الأردنية عمّان، يعجب وهو يتأقّل ما يطلو لي أن أدعوه «خزانة الأسرار» التي قُسمت إلى عشرات الصناديق لتحتضن متعلّقات المشاريع التي لم تنتهِ (وربما لم تبدأ) بعد، ويشمل هذا الأفكار والخطابات والتصورات الأولية والمحاوَر والاقتراعات.. وهذا واحدٌ من المؤشرات على الجِدّة والمثابرة والإحساس بالمسؤولية، وهي الصفات التي تلازم شخصية سلمى الخضراء، وتجعلها «أيقونة» في مجال العمل البحثي والثقافي المنطلق من رسالَةٍ وطنية وقومية واضحة الملامح والأهداف.

أنا نشأت في جوّ وطني حتى النخاع، فليس غريباً أن أثبّتي ملءَ قسمٍ من فجوات التاريخ بما أنجزناه ما دمّت قادرة على هذا. لا يمكنني أن أنسى تلك اللحظة التي غيّرت حياتي. كنت في أستوكهولم مع الشعاعين التونسيين المنصف الوهابي ومحمد الغزّي مسافرين من بيت صديقتي العزيزة «سيغريد كاله» في ريف العاصمة عبر أستوكهولم جنوباً إلى «لوند» لحضور مؤتمر عن الشعر العربي والسويدي الذي كان سينعقد في «لوند» في جنوب السويد، وذهبت بتدبير مسبق من رئيس مكتبة مؤسسة نوبل السيد «أوستن شوستراند» إلى زيارة هذه المكتبة الكبيرة التي كانت تجمع آلاف الكتب العالمية. فبعد أن تجولنا في المكتبة طلبت أن نرى الأرشيف العربي. وتردد «شوستراند» لحظتين ثم فتح لنا درجاً صغيراً وأخرج منه أربعة كتب محدودة الحجم مترجمة من العربية إلى الإنجليزية، وهذا كان كل ما عندهم من لغتنا. وسمعت صوتي يعلو بفزع للمنصف الذي كان واقفاً قربي: «تغيّرت حياتي يا منصف!». فقد صممت على أن أفعل كل ما بوسعي لتغيير هذا الوضع الشائن. وبدأ مشروع «بروتا» العمل على هذا في اليوم التالي. والحق أنه لم يُفشلني قط، وإن كان للذكورية أي تأثير فهو أن المساعدات لم تأتِ إلا بعد إنجاز مشروع نعمل عليه، فإذا أتممناه ونشرناه أعطونا المشروع التالي، وكان في وسعي أن نعمل على عدة مشاريع معاً كما كنت أنوي، فالوضع خرج ويحتاج

ومن هذه الزاوية يمكن تفهّم الدوافع التي انطلقت منها وهي تؤسس في عام ١٩٨٠م مشروعها الكبير «بروتا»، فقد كانت هناك حاجة ماسّة لوضع الكتاب العربي الجيد على رفوف المكتبة العالمية، وكان لا بد من سدّ الفراغ الناتج من غياب الثقافة العربية في المدوّنة الإنسانية. ثم جاء تأسيس «رابطة الشرق والغرب» للدراسات (١٩٩٢م)، وهو مشروع أخذ على عاتقه إصدار عدد من الكتب النوعية المشتملة على دراسات حضارية، ومنها كتاب جامع عن حقوق الإنسان في الفكر العربي، وآخر عن القدس في التاريخ والتوراة، وثالث كبير جدّاً - عن المدينة في العالم الإسلامي، ورابع عن الفن القصصي العربي في العصور الكلاسيكية.

وهذا الحوار أجريته معها لـ«الفيصل»، وتطلب ذلك أن ألتقيها مرات عدة، في بيتها في عمّان، وفيه نقف على محطاتٍ مضيئة في رحلة التجربة، ونطلّ على رؤى هذه الباحثة التي تمثّل علامةً فارقة في المشهد الثقافي العربي، ونسمع منها عمّا يُورقها ويشغل بالها، ونتعرف موقفها من عددي من القضايا الملحة والراهنة.

● خضت معركة حقيقية للتعريف بالأدب العربي، كيف تنظرين الآن إلى ما قمت به؟ وماذا تقولين للأجيال الجديدة التي هي أحوج ما تكون إلى قدوة أو نموذج؟

■ تبدأ المعركة منذ الطفولة: كيف ينشأ الطفل وماذا يعرف عن تراثه ووضعه الحضاري في الحاضر والماضي.

بتدريج ومحدودية، وبدل أن تُخرج ست أو سبع موسوعات في ١٨ شهرًا كما كنت مصممة وكما كنا قادرين، اضطرت إلى تقليص العمل ليتماشى مع توقيتهم. يبدو لي أن كل عمل دقيق منظم يعتبره معظم المسؤولين صعبًا غير ميسور. ما الذي كان يمنع المقتدرين العرب أن يساعدوا للقيام بمشروعنا الذي قدمته لهم عامرًا كاملاً لا ينقصه إلا المال، والمال طلبته منهم وأعطيتهم الخيار في إدارته هم بأنفسهم ولكنهم لم يؤمنوا بشيء ولا سيما بروح العمل نفسه وقيمه وضرورته. لم يبدأ ذلك مهمًا أو لعلهم ظنوه غير ممكن، أي أنهم لم يدركوا لبابه الأساسي ومقدرتنا عليه، وأظن أن ذلك كان يعود ليس فقط إلى سوء التقدير لقيمتهم الإبداعية وفعاليتهم الأدبية والجمالية، بل أولاً لأن الشعور بتخلّفنا عن ركب الحضارة والإبداع كان منغرسًا في النفوس. ثم إن الذكورية دائمًا كامنة وترفع رأسها لتقليص دخول المرأة إلى العالم المتحرك ما استطاعت. مع كل هذا، إن ما قدمناه حتى الآن لم يكن محدودًا على الإطلاق.

● خلال مشروعك الثقافي لنقل عيون الأدب العربي إلى الإنجليزية، ركزت كثيرًا على إصدار الموسوعات الكبيرة. لماذا التركيز على الموسوعات؟

■ كنت أودّ إدخال أجمل ما عندنا من إبداع، وهذا قد لا ينجح إذا ركزت فقط على انتخاب عدد معين من كل بلد عربي، فقد يكون في بلد ما مبدع كبير هو الوحيد في بلده، ولذا فقد ركزت على انتخاب الأجود المتاح في العالم العربي جميعه دون الإعلان عن عدد المبدعين هنا أو هناك، قليلهم أو كثيرهم. الموسوعة العامة تتخطى هذا النوع من الإعلان وتقدم أجمل المنتخبات باسم العرب جميعهم.

● أخبريني خلال التحضيرات لهذا الحوار، أنّ السعودية دعمت زهاء عشرة مشاريع من مشاريعك. ما مدى اهتمام الحكومات والمؤسسات العربية بالمشاريع الثقافية، وكيف تقيمين استجابتها؟

■ للسعودية فضل كبير على مسيرة مشروع الترجمة الأدبية عندنا، ويستحق القائمون على الثقافة وقتني شكرًا كثيرًا وأخوة لا توهب إلا للعارفين بالعمل وصعوباته، أخوة الأذكاء غير الوارثين لمواقف تمنع مسيرة الحياة الفكرية وتطورها الطبيعي، وتحترم تفتح العقل البشري

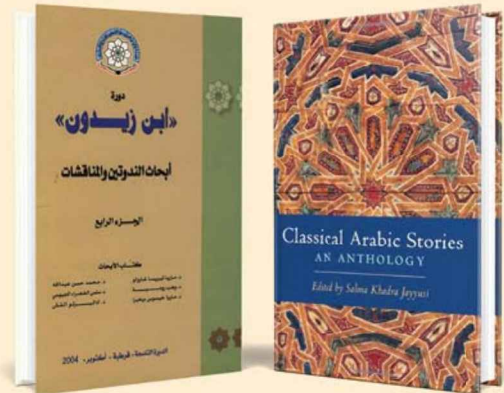
إلى بذل سخي للوقت والمال، ولكن الباذلين للمال لم يقتنعوا ولم يساندوا لنا إلا مشروعًا واحدًا بعد مشروع. ومع شكري الجزيل لهم لا بد من القول: إن ترددهم في استغلال طاقتنا على عمل واسع قد قلّص مردودنا العملي كثيرًا رغم حاجة الثقافة العربية إلى إنجاز عدة مشاريع دفعة واحدة.

أنا ما زلت أذكر، بقهر وحرقة، كيف نشأ جيلي الذي وُلد بعد هجوم الاستعمار الغربي علينا بقليل، فقد كان يعرف عن تاريخ الإمبراطورية الإنجليزية أكثر بكثير مما يعرف عن تاريخ العرب الذين كانوا لعشرة قرون على الأقل في العصر الوسيط، أقوى الأمم غربي الهند وأعظمها حضارة وإبداعًا. اليوم أصبحت المعرفة عن التراث العربي متاحة لطلبة العلم إلى حدّ مقبول، ولم يعد الجهل بها مقبولًا.

في مواجهة لي مع معلمة إنجليزية في سنوات الاستعمار الأخيرة في فلسطين، تظهر علائم المؤامرة علينا وذلك التلقين الذي كان يتلقاه الموظفون الإنجليز في دوائرنّا لإخضاعنا والبروز علينا أمرين متطرفين. أنا تغلبت على هذا وأظهرت مكيدتهم، ولكن هذا التغلب لم يكن ميسورًا للكثيرين الذين تربّوا على الخوف من المستعمرين ومحاولة إرضائهم.

● توصف عمليات الترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى، بأنها رهن المصادفة والارتجال. كيف يمكن إطلاق مشروع عربي جدّي يأخذ على عاتقه نقل ثقافتنا إلى العالم؟

■ ليس هذا أمرًا عسيرًا أبدًا. مشروع عربي جدّي كل الجدة ونجاح كل النجاح، وقد أخذ على عاتقه نقل ثقافتنا إلى العالم، ولكن الذين ساندوه فعلوا ذلك



نشأت في جوّ وطني حتى النخاع، فليس غريباً أن أتبنّى ملءَ قسمٍ من فجوات التاريخ بما أنجزناه ما دمّت قادرة على هذا

والإحجام عن ممارسته لا يعدو أن يكون تردّداً واجفاً هو بضاعة الغرباء عنه، بضاعة غير المختصّين. نحن نحتاج إلى شجاعة المؤمنين وعمق إيمانهم. ولكن لا إيمان بغير ممارسة، ولا ممارسة بغير شجاعة، ولا شجاعة بغير ثقة بالذات وبكبرياء المغامرة مع المجهول المتاح. مع العلم أن مشروع الترجمة ليس مجهولاً أبداً، وليس من مستعرب جادّ لم يُعرفه ولم يُستفد منه.

مخطط غاية في اللؤم

• تقولين إنه لم يَحِمِك من القلق في شبابك إلا انتماؤك العربي ورؤياك للوطن الكبير وإمكاناته الشاسعة. لكن يبدو أن الرياح قادت السفينة إلى غير ما كنتِ أنتِ وأبناء جيلك تأملين. هل تعتقدين أن حلم الوحدة ما زال ممكناً، ولماذا؟

■ نحن في صراع عميق مع مخططٍ غاية في اللؤم والبراعة، وقد خضع العرب له منذ زمن غير قليل. لقد لمست أنا شخصياً سوء تقدير الشبان العرب المتعلمين لإنجازات الثقافة العربية عبر القرون وتصديقهم لتراخيها، ذلك التراخي المزعوم، عن إغناء الإبداع الأدبي العالمي وهذا رغم أننا من أوائل بناء الثقافة الإبداعية في العالم. ولكن السؤال هنا هو: ما الذي يفعله وزراءنا المسؤولون عن الثقافة العربية؟ ما بحثهم في هذا الأمر؟ ما اجتهادهم؟ ما مخططهم؟ هل يرضون أن يتركوا مخطط التغيير والانقلاب الذي نحتاج إليه كثيراً دون جعله من أوائل متطلبات مخططهم الثقافي؟ كيف يرضون بالصمت عن معايير مجحفة ضدنا ويتركونها تقرر سمعة هذه الأمة ثقافياً؟ لم يعد ممكناً ترك المخطط الاستعماري ينمو وينغرس عامّاً بعد عام في العقول، فحتى جيل الستينيات في القرن الماضي كما أذكر، نشأ يظن أننا تخلفنا عن الإبداع تاريخياً. ولم يستغلّ أحدٌ من الرعاة القادرين على مواجهة هذه الافتراءات ضدنا، مركزه ليحاول تغيير هذا الوضع. كيف حدث ويحدث هذا؟ إنه أمر جاد جداً.

وقدراته، وتعتزف بتأخيه وتوالده، مودّة أخويّة لا توهب هباء، فهي قبل كل شيء إعلانٌ عن تزحزح الذكورية عن مكانها الراسخ، مودّة تقبل كلّ إبداع أو إصلاح أصيل كائناً صانعه من كان؛ لأنه برهان على تقدّم واسع في الفكر والروح، على تحديد أكثر صلابة ونقاء يؤاخي ولا يباعد، وكم أنا سعيدة به.

ولكن لم يلقَ عملنا ما يستحقّه من اهتمام وإكرام من جميع المسؤولين في مراكز ثقافية عربية كثيرة أخرى. لو أن المؤازرة أتتنا من الجميع لكنا بنينا صرحاً عالياً وأسسنا وضعاً ثقافياً انقلابياً نحن في حاجة كبيرة إليه. إنّ تخيّل هذا أو نتائجه في تقوية مكانة المرأة الإبداعية امتنع عليهم، لم يهتوا لمناصرتهم والقرارات تعيش بين أيديهم. لا يقوم أيّ عمل كبير دون إيمانٍ داخليّ بإمكان قيامه. وعلى هذا الإيمان بنيت مغامرتي ونجحت. لم أشعر دقيقة واحدة أن نجاحي صعب. لم يخطر هذا في خيالي لحظة واحدة. كنت أعمل بثقة غير مصطنعة وأسير به ببشر وسعادة.

ما أريد تأكيده للمسؤولين عن الثقافة العربية وعن سمعتها في العالم، هو أن هذا الموضوع الغنيّ يستحق أن يكون على رأس قائمتهم، فعندنا الكثير الذي نستطيع تقديمه إلى العالم بلغات العالم. ولم نفشل قطّ في أيّ محاولة قمنا بها. بل على العكس، كسبنا سمعة طيبة جداً مبنية على إتقان العمل وشمولية المواضيع وتقديمها كجزء مهم من العطاء العربي الإبداعي والفكري للعالم الواسع. فنحن -العرب- كنا من أوائل حملة هذا العطاء الأساسيين، ودراسة الثقافة في العصر الوسيط، ليس فقط في العالم العربي وما حوله، بل على امتداد المسافة من الهند إلى الأندلس، ستفودنا إلى هذه الحقيقة/ الاكتشاف. وعودة إلى الحاضر، وصَّغنا تحت مشروع «بروتا» عشرة مجلدات، أغلبها مجلدات كبيرة جداً من الأدب والفكر العربي مترجمة إلى الإنجليزية، وستة مجلدات دراسات بالإنجليزية عن الثقافة والحضارة العربية في لغة إنجليزية إبداعية دقيقة، وهو إنجاز غير جذريّ وضع الثقافة العربية في العالم. وبإمكان من يريد أن يجدها جميعها على شبكة الإنترنت. لا تتركوا هذا الأمر يدخل في قائمة المستحيلات عندهم، ما من مستحيل في العالم ينجح مرة ثم يفشل من تلقاء نفسه، لا يفشله إلا المسؤولون عنه. إنّ إمكانية تكراره دليل على استعدادٍ له وحاجةٍ إليه.

● نظرتُ إلى اعتقال أبيك من قِبَل الإنجليز غير مرة خلال حقبة الانتداب، على أنه واجب وطني لا غنى عنه للرجل. إلى أي مدى أثّرث فيك نضالات أبيك ومواقفه وعلاقته بك؟ ■ أثّرث في كثيرًا. عيناه عليّ حتى بعد رحيله المبكر عنا. لم يكن ينام إذا كان عنده تساؤل حول أمر وطني يحتاج إلى بحث. كان الوطن مقدسًا عنده ومعه تاريخ النضال العربي. وكانت أمي أكبر معين له تتحمل نتائج صراعه مع الاستعمار بحماسة وصبر واسع. أتذكر كيف كان يستعين بي عندما يحتاج إلى بحث وتدقيق. كيف لي أن أنسى ليلة وصلتُ بعد غيابي ثلاث سنوات ونصف السنة في إيطاليا مع زوجي الدبلوماسي، فقابلني أبي مع الأولاد الثلاثة في باب مكتبه بدمشق حيث عرّج بنا سيارتنا لكي يرحّب بنا وأيضًا ليعطيني قائمة تحتاج سريعًا إلى بحثٍ بين أوراقه في البيت، فأمضيت أولى ليالي عودتي إلى الوطن بعد ذاك الغياب الطويل أعمل على هذا. على هذا الإرث الملتزم بالعمل البناء بنيتُ ما قدّمته بعد ذلك للثقافة العربية:

«حلمٌ على ورقٍ أبدعته بيدي
ولم يَضُفْ عليه الحبرُ والورقُ
حلمٌ على أرقٍ ألقمته جسدي
ولم يُخَيِّني على عدوانه الأرقُ
حلم ورثتُ رفيع الشأو دان له
صبري الشحيح وقلبي ذلك النزقُ».

وأنت أستاذة أواسط الأربعينيات، نجحت في تشكيل رأي عامٍّ ضد إدارة المدرسة التي تمثّل المستعمر، وأشعلتُ فتيل إضرابٍ قامت به الطالبات. هل يمكنكِ استعادة تفاصيل ما جرى؟

■ كان في عقد الأربعينيات أن حدث بيني وبين جماعة الإنجليز العاملين في مراكز التعليم والثقافة في فلسطين صدام كبير. كان ذلك قبل منتصف الأربعينيات، والإنجليز ما زالوا المسيطرين على جميع مرافق الحياة. وكنت بعد تخرجي في الجامعة الأميركية في بيروت قد عُينت أستاذة للعربية في كلية دار المعلمات في القدس، وهي مؤسسة دراسية متميزة تدرس فيها، على حساب دائرة المعارف الفلسطينية، أذكي الطالبات الفلسطينيات القادمات من جميع أنحاء فلسطين بعد نجاحهن المتميز في مدارسهن. كنت أدرس الأدب العربي لثلاثة صفوف، وبين يدي طالباتي صداقة ومودة لقرب السنّ والمشارب.

● حركة الثقافة في العالم تتسارع على ما يبدو، نحو التبادل الثقافي المتكافئ. ما الذي ينبغي أن نفعله كعرب لتحقيق حضورنا المناسب الذي يعبّر عنا؟

■ نوّسّس مركزين رئيسيّين للثقافة؛ أولهما مركز يدرس ما يَحْسُن تقديمه إلى العالم تحت مخطط مدروس، يعمل فيه أساتذة معتمدون؛ وثانيهما مركز يشرف على نقله عالميًا عبر الترجمة. وللمركزين فروع متعددة، بحسب الحاجة. وتفصيلًا أكبر: نعتن لذلك لجنة مرموقة من المثقفين المتخصصين منهم بالثقافة العربية قديمها وجديدها وعندهم أيضًا معرفة بالثقافة العالمية، على الأقل بإحدى لغات العالم الأولى. وذلك لانتخاب النصوص، واضعين لذلك شروطًا مدروسة قبل البدء في أي عمل. ويتبع ذلك عملية الترجمة نفسها، وهذه مؤهلة عندنا في «بروتا»، ولا يمكن التنازل عن أي من شروطها. فالترجمة الجيدة تسير في أربعة مدرجات هي: الترجمة الأولى، التدقيق المعنوي للترجمة، تحرير الترجمة (أي وضع العمل المترجم بدقة في لغةٍ وأسلوب يضمنان الأمرين معًا: معانيه وجمالياته)، والتدقيق الأخير الذي يعنى بالأمرين؛ المعنى والمبنى.

● لك حكاية مع الأديب خليل السكاكيني الذي اكتشف ميولك الأدبية. ما الذي حدث؟ وكيف كان رد فعلك وأنت -الطالبة- تلقين الإطراء من كاتب كبير؟

■ «الست ليّا» معلمة العربية كانت تشجّعني كثيرًا وتقدّمني للمفتشين الذين يزورون المدرسة بين الفينة والفينة. وزار مدرستنا للتفتيش الأستاذ الكبير خليل السكاكيني الذي كان معروفًا أيضًا بوطنيته الفلسطينية، فقدمتني «الست ليّا» وطلبت مني قراءة آخر مواضيع الإنشاء له، ففعلت، فسألني عن اسمي وعرف أنني ابنة فلان، فأرسل تهنئته الحارة معي إلى والدي، ولما غادر صفنا مع معلمتنا هجمت زميلاتي عليّ وأوسعنني عناقًا فما تركنني حتى كان مريولي بلا جيوب ولا أزرار!

تردّدُ الباذلين للمال في استغلال طاقتنا على عملٍ واسع قد قلّص مردودنا العملي كثيرًا رغم حاجة الثقافة العربية إلى إنجاز عدة مشاريع دفعة واحدة

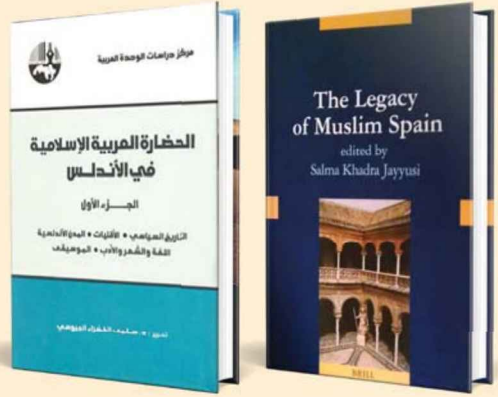
أنك تهاجمين المستعمر لطالبتنا. أخبريني الآن، هل تطيعين المستعمر يا مس خضرا؟»، وسمعتُ على أثر هذا مباشرةً رد فعل عالي الصوت من الطالبات المستمعات في ساحة المعهد. أجبتها وقد تعمدتُ أن يكون صوتي أيضًا مسموعًا لهن: «من المحال يا مس هاجر أن أطيع المستعمر. ولكن هل أنتم مستعمرون في هذه الكلية؟ ظننت أنكن معلمات فقط». قلت هذا وخرجت إلى الطالبات اللواتي كنَّ في حالة هياج لا يُكبح بسهولة. قلت: «اسمعن. هذا أمر خطير، وقد وقع الجماعة في خطأ كبير، فدعونا نتصرف بهدوء وكرامة. أنا ذاهبة إلى البيت الآن فأخيسن التصرف وسنرى ما سيحدث». وخرجتُ، فسارت معي الطالبات الخارجيات حتى منزلي، وتابعن زيارتي في الأيام التالية وقد أضربن، هن والطالبات الداخليات، عن الحضور إلى صفوف الدراسة، وبقي الإضراب عن الدروس ما دمت أنا مضربةً إلى أن عاد أبي من أعماله في الجليل بعد أسبوع وسمع القصة من أمي.

بعد يومٍ من عودته طلب مني أن أذهب لمقابلة أعلى موظف عربي في دائرة المعارف الفلسطينية عندئذ، الدكتور أحمد سامح الخالدي. لم يُلَقَّني والذي كلمة واحدة لأرددها للدكتور الخالدي، بل تركني أتصرف بلغتي وأسلوبتي. كنت أظن أن الدكتور الخالدي سيعاتيني على ما أوجدتُ في المعهد من اضطرابٍ وتوقف عن العمل ولكنه لم يفعل ذلك إطلاقًا، بل قال لي: «عودي يا ست سلمى إلى عملك غدًا». فعدت وعلمت أن «المس هاجر» طُلبت إلى دائرة المعارف وخرجت وعيناها محمّرتان من البكاء.

ألفة كبيرة للآخر

● كنت تقولين: إنك لا تشعرين بالغربة في أي مكان عربي. والآن، هل ما زال الشعورُ بنفسه لديك، أم تغيّرت الأحوال؟

■ الحقّ هو أنني لا أشعر بالغربة في أي مكان، فالعالم ملك جميع الناس، ولذا هو ملكي أيضًا، وبي ألفة كبيرة للآخر، لا أفرّق أبدًا، بل أذهب رأسًا إلى منازع التجربة الإنسانية المتبادلة. وقد نجح هذا كثيرًا معي في حياتي، وكنت أجيء أحيانًا إلى البيت ومعني وجوه جديدة أقدمها لأمي كأنها لازممتني دهرا. كانت «أنيسة»، أمي، تفهمني وتعترف أنني أدخل إلى حياة الآخر دون محاولة كشف ما لا يودّ الآخر كشفه. عشت كل حياتي على هذا الشكل،



لا مجال هنا للحديث عن الطمأنينة. هذه ليست من مصطلحات هذه الفترة من حياتنا، فقد أصبحت غريبة عنا

يوم الحادث كنتُ المراقبة في فترة الغداء، وتخلّف أحد الصفوف عن المجيء إلى الطعام. كان هذا يحدث أحيانًا لأسباب تتعلق بدراستهن، فإذا اضطرت أستاذة الصف إلى تأخير الصف عن موعد الغداء كان عليها أن تُعلم الأستاذة المراقبة ذلك النهار عن الأمر. غير أنني لم أتلّق أي خبر من أستاذتهن. فذهبت أستطلع الأمر ووجدتُ الطالبات ما زلن في المختبر يعملن مع أستاذة إنجليزية اسمها «مس مارش» كان من واجبها المنصوص عليه أن تخبرني عن تأخر ذلك الصف تحت نظارتها ولم تفعل. فلما فتحتُ باب المختبر استقبلتني بغضب شديد طالبةٌ مني أن أذهب وأغلق الباب. تكلمتُ بنبرة أمرة وقحة لم أطقها، فأجبتها بصوت جاد بأنها أخلّت بما هو متوقّع منها، أي بإعلامي عن تأخر الصف عن الغداء، ثم ذهبت. ولكن لم تمض دقائق حتى تلقيت طلبًا من «مس هاجر» مديرة المعهد الإنجليزية أن أقابلها حالًا.

تبادلْتُ النظر مع طالباتي، ثم ذهبت إلى مكتبي فأخذت منه جميع ما عندي من كتب وأوراق وأودعتها مع طالبة من الطالبات الخارجيات وذهبتُ إلى لقاء «مس هاجر». كانت «مس هاجر» تنتفض غضبًا وبادرتني تقول: «سمعت يا مس خضرا بأنك تجرّأت بالإجابة على مس مارش». فأجبتها وقد تماسكتُ قدر ما استطعت قائلة: «لا يا مس هاجر، المس مارش هي التي تجرّأت علي»، فأنفجرت تقول بضراوة وشدة: «يا مس خضرا. نحن نعرفك ونعرف

نحن نجحنا في نشر ما أعددناه عند ناشرين معروفين لم يكن عندهم تردّد للحظّة في أخذ ما قدّمناه، وجلّهم ناشرون كبار، أمثال مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت، ودار جامعة كولومبيا في نيويورك، ودار بريل للنشر في هولندا، وسواهم. وقد نشروا لنا كثيرًا، ولكن هذا الكثير كان أقل بكثير مما كنا قادرين على تزويدهم به لو أن وزارات الثقافة العربية رأّت وأمنت وأعطت، مع أن براهين نجاح العمل كانت واضحة أمام أعينهم. ولكن أغلب هذه الوزارات لم تراجع شيئًا لنا أو تحاول التعرف على قيمته فنيًا وعمليًا. ولم تكلف أيّ وزارة نفسها عندما تخلّفت عن مساعدتنا حتى بكلمة اعتذار. هذا شيء مدهش للغاية.

كنتُ قدمت للأمناء على الثقافة العربية مخطّط مشروع واسع درسته بدقّة كبيرة وقلت لهم مستصرخةً اهتمامهم أن يمتدّونا من القيام به وبديروا ماليته من عندهم بحسبما تتفق وإياهم ولم أعد أسمع منهم.

لو أخذوا هذا المشروع لكان عندنا الآن مكتبة من الكتب نفخر بها، مترجمة جميعها إلى عدد من اللغات العالمية بحسب مقاييسنا العالية التي اتبعناها بنجاح كبير. ولكني لم أعد أسمع منهم. بدلنا لهم كل ما عندنا من اقتراحات ولم نعد نسمع شيئًا منهم.

ليس هذا مجرد مصادفة، بل هو شاهدٌ عليهم للأجيال القادمة، شاهدٌ مبين.

أدونيس ومهيار الديلمي

● رأيك في أدونيس مبنيّ على حادثة مرّ عليها عقود. وقد نقلتُ له ذات حوارٍ أجرّيته معه، قولك: إنّ في مجموعته «أغاني مهيار» مشاركة مع مهيار الشاعر المغترب، وإنه لهذا السبب اختار هذا الاسم لها. وإنّ هناك من يشتّم رائحة «شعوبية» في اقتراحه هذا الاسم لمجموعته في البداية قبل أن يستبدل «مهيار» بـ«سريان». فكان ردّه أنّ هناك أسماء أخرى مقترحة للمجموعة لا يعرف لماذا نسيها ولم تتذكّر سوى هذا الاسم. وقال: إنك على ما يبدو مسكونة بفكرة مسبقة إلى درجة أنك ربطت بين «مهيار الدمشقي» و«مهيار الديلمي»، رغم أنه لا علاقة للأول بالثاني أكثر من تشابه الأسماء. وأخبرني أدونيس أنه صدم بذلك، وبخاصة أنك تعرفينه، ولأنك شاعرة وناقدة يحترمها، ولو جاء هذا القول من شخص عادي لما قال شيئًا. لذلك كان ردّه عليك عنيفًا. وأكد كذلك أن من يقرأ ما كتبه شعراً ونثرًا سيجد أنه خارج

لا أحجم ولا أقبح، بل أهتدي إلى القاسم المشترك مع الآخر ونحدّث. وكان الآخرون كثيرًا ما يكشفون لي ما في دواخلهم ثم يودّع بعضنا بعضًا دون عودة ولكني كنت أشعر أنني كنت أغتني من هذا كثيرًا. أخبرني والدي أن أمه (جديتي سعدى) كانت هكذا، وكما أشعر بأسف لأنها لم تعيش حتى أكبر وأتعرف على خصائصها.

ولكن من تجربتي هذه وجدت أن العرب هم أقل الناس استعدادًا لكشف ما في دواخلهم للآخرين.

● وثقتُ دورَ النشر الغربية بمؤلفاتك وأعمالك، حتى إنها كانت تأخذ ما تنجزينه قبل أن تتفحصه. هل يمكن القول: إنك وجدت التقدير الذي يليق بتجربتك في الغرب؟

■ وجدتُ المعاملة نفسها، وكان هذا مصدر طمأنينة لم تتغيّر قط. لم أبحث يومًا عن ناشر، بل كان عملي مطلوبًا دون الإعلان عنه.

● هل تعتقدين أن ما قدمته للقارئ الغربي من أدبٍ عربي، أسهم في نقض فكرة مركزية الثقافة الغربية واستقلالها، وكذلك في تقويض الأفكار المشوهة والتصورات المهيمنة عنها؟

■ كل إضافة جيدة تأخذ مكانها، وفي وضعنا اليوم، لا حدود لما يجب تقديمه للعالم لتغيير مكاننا الثقافي فيه. نحن نحتاج إلى التركيز على متابعة هذا طولًا وعرضًا حتى نؤكد دخوله إلى العالم. فعطأنا الإبداعي كان وما زال كبيرًا. نحن أبعدنا إدخال سبّاقٍ جديدة للأدب أمثال المقامات وجنس الخبر وسواها، ولكننا قبلنا بنفيها من عالم الإبداع وكأننا لم ننجز شيئًا. لا يكفي لتغيير هذا الوضع ما قد يقدمه كاتبٌ أو أكثر مهما أعطى. نحن نتكلم عن ثقافة عالم عربي كبير عبر قرون عديدة يجب أن يُسرّد تاريخها الأدبي، لذا فالعمل الذي أردنا إنجازه كان يحتاج إلى مخطّط مدروس ومموّل بكرم واهتمام، وإلى ناشرين عالميين ينشرونه بالإنجليزية وسواها من اللغات العالمية.

أكثر المواقف شراسة وإيلامًا في المدة الأخيرة هي عندما فشل العرب في تقديم الاقتراحات الحيوية وقلبوا «الربيع العربي» إلى مآتم جديد



أدونيس

التصنيفات الشعبية والعروبية القومية وغير القومية، وأن نتاجه كله يقوم على تهديم مثل هذه التصنيفات. الآن؛ وبعد توضيح أدونيس، هل ما زلت متمسكة برأيك السابق عنه؟

■ متعبٌ هذا السؤال، فالحقيقة التي يجب أن ندركها تغطي عددًا من الأجوبة: أولها أن الموضوع نفسه لم يعد مهمًا على الإطلاق بعد أن مضت سنوات عليه ونسيه الناس، ومن الصحافة تخطيه. إنما من المهم أن نتذكر أنّ شعر أدونيس أهم بكثير من شعر الديلمي، ولم يعد مهمًا بالنسبة له أو لنا تذكر أي علاقة له مع الديلمي، سواء وجدت أم لم توجد. إلا أنني لا أصدق أن هذا كان يفوت أدونيس لحظة واحدة، كما لا أصدق أن إيراده شعر الديلمي جاء مصادفةً وعفواً. هذه الإدخالات لا تجيء مصادفةً، ولكن بالنسبة لهذا الإدخال نفسه لا أجد أي أهمية في الوقوف أمامه وإضاعة الوقت، ف شعر أدونيس شعرٌ باذخ قلّ عديله. هذا السؤال يقودنا إلى حياتنا الأدبية في الخمسينيات والستينيات، أي إلى فترة التجريب واستقرار قرارة النفس. كنا وقتئذٍ نهتم بهذه الأمور، ولكن القصائد تغربلت مع الزمن وأُسقط منها ما ليس مهمًا، ولم يعد الصبر على نقاش كهذا أمرًا ملزمًا أو مأنوسًا.

● كيف تنظرين إلى إسهام المرأة في المدونة الثقافية والفكرية والأدبية العربية؟ هل يمكن القول: إنه يوازي نظيره في دول الغرب مثلًا؟

■ لم يتواز إسهام المرأة في أي مكان من العالم بإسهام الرجل، ولعل وضع المرأة الطبيعي كرتبة بيت وأُم يؤخر مساواة إسهامها بإسهام الرجل، ولكن لا بد من القول: إن المرأة عندنا لم تواجه ما كان متوقعًا عند (البعض)، وهو

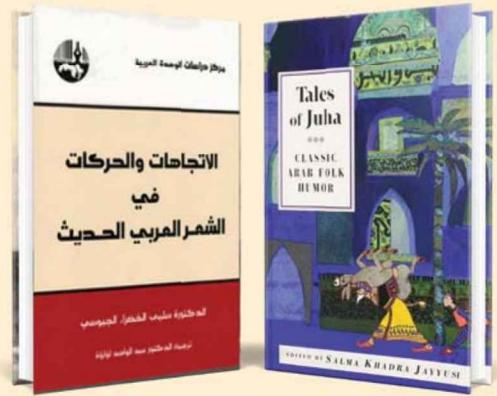
إفشال مسعاها وتهميشها كليًا، فهي لم تهتمش عندنا كما كان متوقعًا. لا أستطيع أن أحكم على ما لا أعرف، فلا بد أن ثمة نساء متعدّدات حُرمن -لأنهن نساء- من الاشتراك المباشر في العطاء الإبداعي، ولكن الأمر غير معلّن بحسب معرفتي، غير معلّن خجلًا، فمن هو الرجل الذي يتعمّد مواجهة وضع حسّاس جدًّا كهذا ويعترف بموقفه المانع الرادع لامرأةٍ موهوبة، أختًا كانت أو ابنة أو زوجة، دخلت في عملية الإبداع ونشرت كتابتها. أظن أن هذا صعب جدًّا، ويظل -عندما يحدث- سرًّا عائليًا قد يكشف نفسه بعد سنين. أظن أن التدخل العائلي أحيانًا حرم عددًا من الأديبات من البروز، كان هذا الحرمان شاهدًا على تعصّب وتحكّم كبيرين لا حقّ لأي رجل بممارستها. هذا القرن سيرى بروز المرأة العربية المبدعة والمفكرة طوًلًا وعرضًا.

● أنت شاعرة أيضًا. وقد استمعتُ مؤخرًا إلى قصيدة من نتاجك الأخير. هل تعتقدين أنك أنصفت تجربتك الشعرية وأعطيتها ما تستحقّه من وقتٍ واهتمام؟

■ أعتقد أنني ظلمت نفسي وشعري، ولكنني عندما اكتشفتُ سنة ١٩٨٠م فقر المكتبة العالمية بأدبنا، وكان فقرًا مخيفًا، استجبتُ لنداء الواجب الوطني والأدبي وقررت أن أحاول كلّ ما أستطيعه لنقل شيء ذي قيمة من الثقافة العربية إلى اللغة الإنجليزية. وليس ما قدّمناه قليلًا. لقد غيّر وضع الثقافة العربية في العالم تغييرًا كبيرًا.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com



كُتاب في متاهة السياسة تبني مواقف «عنصريّة» وتعاطف مع مجرمي حرب

الرئيس الفرنسي يحث غاليمار على عدم نشر كتاب لسيلين

لويس فرديناند سيلين

أكثر من نصف قرن مرّ على وفاة الكاتب الفرنسي لويس فرديناند سيلين (١٨٩٤-١٩٦١م)، لكن اسمه لا يزال حيًّا، مثيرًا للجدل والقلق والعتاب والنقاشات الصاخبة، التي تتعدّى، أحيانًا، حلقات الأدب، ويتدخّل فيها ساسة وحكام بلدان. منذ بداية هذا العام، وجدت دار غاليمار نفسها أمام سؤال حرج: هل تُصدر نصوص سيلين الهجائية، الثلاثة، التي كتبها نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، من القرن الماضي، في عزّ الحرب العالمية، التي تضمّنت نقدًا ليهود أوروبا، ومدحًا - مبطنًا - للنازية، أم لا؟ نحن هنا إزاء واحدة من أكبر وأعرق دور النشر، في فرنسا، وحين تتردّد غاليمار في نشر كتاب، فهذا يعني أن الأدب ليس مجرد صناعة، تدور بين كتاب وقراء، ووسطاء بينهم، بل هي أيضًا مسألة سياسية، ولا بد من توافق في وجهات النظر، قبل الإقدام على مجازفة نشر واحد من الكتب، الأكثر شراسة، التي كتبها سيلين، في وقت كان يعتقد فيه أن الصليب المعقوف، سيغطي وجه القارة العجوز، ولن يُشاركه خصم آخر في حكمها.

شخصية سيلين هي مشتلة تناقضات، ربما يميل بعض إلى تفسيرها، بالسياق التاريخي الذي عاش فيه، أو من صدمة الحرب العالمية الأولى، التي دفعته إلى مُساءلات صارمة مع نفسه، وفي تغبّر نظرتة للعالم، لكنها تظلّ فرضيات، لا أكثر، ولفهم الكاتب لن نجد جوابًا أفضل من إعادة قراءة روايته الأشهر «رحلة إلى طرف الليل» (١٩٣٢م)، التي تعد، حتى اليوم، واحدة من الروايات المرجعية، من ناحية شكلها، وأسلوب الكتابة، فبعدما ضاعت منه جائزة غونكور، بفارق أصوات قليلة (ذهبت إلى غي مازلين الذي سينساه التاريخ، على عكس خصمه سيلين آنذاك)، نال الكاتب جائزة رينودو، في العام نفسه، رغم الآراء المتضاربة فيما بينها عن الرواية، بين من يعدها «نصًّا لقيطًا» - ربما لسوء فهمها - وبين من وجد فيها «عبقرية»، كرّست اسم صاحبها. في الرواية ذاتها، يصعب الفصل بين مزاجات البطل «فرديناند باردامو» وكاتبها، هما يتبادلان الأدوار، في تشاؤمهما، ونقدتهما العبيّ لتاريخ الكولونيالية، وفي رغبتهما في هدم ما حولهما، وإعادة بناء عالم مثالي، يُشبههما. أكثر من ثلاثين مقالًا، صدر عن الرواية، في السّنة الأولى لصدورها، وهو رقم كبير آنذاك، وهو ما يبيّن أهميتها وانقسام الآراء حولها، والأهم من كلّ ذلك أن الصّخب الذي رافقها أعلن ميلاد «لغم أدبي» اسمه فرديناند سيلين، لا يزال - لحدّ السّاعة - يقسم الآراء حول كتاباته وكذا شخصيته، وقضية «الامتناع» عن إعادة نشر نصوصه الهجائية من طرف غاليمار، ما هي إلا حلقة

الكتاب، الذي تردّدت غاليمار في إصداره، كان من المفترض أن يتضمّن ثلاثة نصوص هجائية مُختلفة: «حمافة من أجل مجزرة»، و«مدرسة الجثث» و«الأغطية الجميلة»، لكن مدير الدّار أنطوان غاليمار، كان فطنًا، وعلى غير عادته، لم يتكتم على مشروعه، كان مدرّكًا لحساسية اسم فرديناند سيلين، وما قد يُثيره من زوابع وخلافات، قد لا تنتهي، لهذا أعلن، في الصحافة عما يخطّط له، رمى «فكرته» إلى السّارع وانسحب بضعة أيّام، ليُتابع ردود الأفعال، ويحدّد، بناءً عليها، قراره الأخير، وسرعان ما جاءت الردود بحدّة النّصوص نفسها، التي كان يعتزم نشرها. صحيفة «لوبس» اليسارية كتبت أن تلك النّصوص تحمل «دعوات قتل صريحة». من جهته، للجلس التّمثيلي للمؤسسات اليهودية في فرنسا، أصدر بيانًا يُدين «نيّة» التّأشّر في إصدار الكتاب الذي وصفه «بالعنصري، الدّاعي لكره اليهود»، ثم تدخّل قصر الإليزيه، ممثّلًا في الوزير المتندب الملّكف بمحاربة العنصرية، الذي راسل دار النّشر، ثم استقبال مديرها، وأقنعه بالتّخلي عن فكرة نشر الكتاب، وجاء الدّور على الرّئيس إيمانويل ماكرون الذي حتّ الدّار على التّخلي عن المشروع، لكن غاليمار لم تعلن، لحدّ السّاعة، تخليها عن الكتاب، إنما صرح مديرها في حوار مع صحيفة أسبوعية، أنها فقط «علّقت» نشر الكتاب، وربما تعود إليه في وقت قادم، من دون أن يحدّد تاريخًا لإمكانية نشره مستقبلًا.

هل يمكن لشخص أن يكون من أفضل كتّاب جيله، كما في حالة فرديناند سيلين، ومتهوّرًا، وعنصريًا وحاقدًا في آن؟



سlobودان ميلوزوفيتش



دوبريتسا تشويتس

جديدة، من سلسلة لا تزال تتكرر ولن تكون الأخيرة، فسيلين الذي كان يحلم أكثر مما يعيش، لم يستوعب، يومًا، أن الحرية ليست ملحًا، نركض ونفعل فيه ما نشاء، بل هي قطع صغيرة، نلتقطها في الطريق، ونغتم من كل قطعة، ونعامل معها بحسب حدودها.

عراب القوميين الصرب

في جرائم، لا تزال تبعاتها مستمرة، سوى بإيعاز من شاعر، كان صديقًا له، منذ سبعينيات، القرن الماضي، ومن الأصوات الأكثر صخبًا وإثارة للخصومات، ونقصد هنا رادوفان كاراجيتش (١٩٤٥م) الذي سيصير رئيسًا لبلد طارئ على الخارطة، اسمه «جمهورية صرب البوسنة» (بدءًا من عام ١٩٩٢م). في المختلة العريبة، اسم كاراجيتش يرتبط فقط بحرب البلقان، وحصار سرايفو والقذائف، التي كانت تسقط -يوميًا- على رؤوس البوسنيين، ونجهل تاريخ الرجل، الذي بدأ كطبيب نفساني، وكاتب مقالات في صحف بوسنية، كان مشاكسًا ومثيرًا للجدل، قبل أن يشتهر كشاعر (أصدر ستة دواوين شعر، بخلاف النصوص الكثيرة التي صدرت له في صحف)، نال جوائز أدبية، وتشريفات، ليس فقط في بلده الأم، بل أيضًا في الخارج، وارتبط بعلاقة صداقة متينة مع تشويتس الذي دافع عنه وعن بلده الثائش، انطلاقًا من صداقتهما في الأدب، ولم يكن يعلم -حينها - أنه سيتسبب في تشويه سمعته، وفي محو إرثه الشخصي.

في السنوات الأولى التي تلت الحرب العالمية الثانية، كان ينظر إلى دوبريتسا تشويتس «كواحد من المقاومين للنازية ومن المثقفين الذين أنقذوا روح أوروبا وشرفها»، فقد تجدد في صفوف «البارتيزان»، على العكس تمامًا من سيلين، في فرنسا، فقد حارب المد الهتلري في بلده؛ رافق طويلًا الزعيم التاريخي تيتو، ثم اختلف معه وانتقد الشيوعية وشجن، وبعد رحيل تيتو، سيدخل البلد منعرجًا خطيرًا، يفتت إلى دول، وينتقل دوبريتسا تشويتس إلى التقويض، فيصير من دعاة القومية المخلفة، والهوية القاتلة. في ثلاثيته الروائية، يكتب تشويتس تاريخ الصرب في القرن العشرين، بشكل موثق وملحمي، لكن من خلال تلك الروايات لم يكن يدافع عن شعبه بقدر ما كان يعبر عن معارضته للسلطة اللطقة والاستبداد، ويُبنى بنهاية أوروبا التقليدية وميلاد أخرى جديدة، في كتابة لا يمكن مقارنتها سوى بما كتبه ألكسندر سولجنيسين.

قضية سيلين تُعيدنا إلى قضايا أخرى مُشابهاة، حصلت، في السنوات الماضية، وتفتح، مرة أخرى، سؤال الحرية الأدبية، وما هي حدودها، خصوصًا في أوروبا، التي طالما كانت نموذجًا يحتذى. قبل أربع سنوات تحديدًا من الآن، توفي دوبريتسا تشويتس في بلغراد، وقد تجاوز عقده التاسع، من دون أن ينتبه الكثير لهذا الفقد، أو أن نخبرنا وكالات الأنباء عن رحيل آخر الكتاب للحميين في أوروبا، ففي نظر بعض تشويتس مات عام ١٩٨٧م، حين تشابك مع الشاسة في بلده، وفرض نفسه عزابًا «للقوميين الصرب» ثم رئيسًا لهم (١٩٩٢-١٩٩٣م)، ليتوَّظ -بعدها- في دماء البوسنيين، وفي حصار سرايفو، ويتحوَّل من كاتب، كان بعض يُرشحه إلى نوبل (مُستخفة نظير كتاباته) إلى «شيطان»، وجب التخلُّص منه. دوبريتسا تشويتس، لعب دورًا كبيرًا، في تغذية النار الصربية، وفي تراكم الحقد على غير الصرب، كانت له يد خفية فيما حدث في حرب البلقان الأخيرة، وهذا «الانقلاب» في تاريخه الشخصي، سُلغي عنه - في نظر النقاد - صفته الأدبية، ويحوِّله من كاتب إلى وحش. فقد اعتذرت كبريات دور النشر الفرنسية عن تبني ترجمات لرواياته، وصدرت، عن دار نشر صغيرة في سويسرا، من دون أن تلقى الجمهور الذي تستحق، رغم أهميتها الأدبية، خصوصًا ثلاثيته: «زمن الموت»، و«زمن السلطة» و«زمن الخداع». يعتقد بعض أن تشويتس لم يكن ليدخل «نادي المتهمين» ولم يكن ليتوَّظ

دوبريتسا تشويتس لعب دورًا كبيرًا في تغذية النار الصربية، وكانت له يد خفية فيما حدث في حرب البلقان الأخيرة، وهذا «الانقلاب» في تاريخه الشخصي، سُلغي عنه -في نظر النقاد- صفته الأدبية، ويحوِّله من كاتب إلى وحش



بيتر هاندكه

بيتر هاندكه صديق السفاح

حرب البلقان الأخيرة كانت سبباً في خلافات لا تُريد أن تلتم، كثير من الكتاب وجدوا أنفسهم متورطين، بشكل مقصود أو غير مقصود، ودفعوا ثمن خياراتهم، ولنا في حال الكاتب والمسرحي النمساوي بيتر هاندكه (١٩٤٢-) نموذج. هذا «الكافوكي» الزواج، كان أول من عزف الألمان بكتابة باتريك موديانو (نوبل للأدب ٢٠١٤م)، كرس وقتاً طويلاً في ترجمة الكتاب الفرنسيين وفي الكتابة، وفي تطوير نظرة وجودية للمسرح، جعلت منه واحداً من أهم أعمدة المسرح الأوربي للعصر، لكن كل شيء سينقلب بدءاً من عام ٢٠٠٥م، فبعد توقيف الرئيس الأسبق سلوبودان ميلوزوفيتش، بتهمة جرائم حرب، في البوسنة الهرسك، ذكر هذا الأخير - في جلسة الاستماع إليه - اسم الكاتب النمساوي وطلب حضوره، كشاهد على براءته، هاندكه لم يحضر إلى لاهاي، لكن عام ٢٠٠٦م، حضر جنازة ميلوزوفيتش، ليؤكد طبيعة العلاقة الطيبة والحميمة، التي كانت تجمعها بشخص أدین - دولياً - كسفاح، من يومها ألغيت عروضه للمسرحية في فرنسا وقل الاهتمام به وتراجعت دور نشر عن التعامل معه، وصار شخصاً غير مرغوب فيه، ليس في فرنسا وحدها، بل أيضاً في بلجيكا وبريطانيا، ووجد نفسه معزولاً، بسبب موقف سياسي، لم يحسب له حساباً كما ينبغي. هاندكه، صاحب رواية «قلق حارس مرمى أمام ضربة جزاء»، التي اقتبسها فيم فينדרز إلى السينما، لم يغيّر من موقفه رغم ردود الأفعال الغاضبة والمنع، بقي مصرّاً على آرائه، كافوكياً كما عرفه القراء، ليزيد بذلك من عزله، ويتوارى في الظلام، تدريجياً، وقد أصدر قبل سنوات قليلة، رواية يؤكد فيها أنه لم يغيّر شيئاً من انحيازه ودفاعه عن الصّرب، بعنوان: «كسكسي فيليكا هوتشا» (فيليكا هوتشا هي مدينة في شمال كوسوفو)، يُرافع فيها من أجل الأقليات الصّربية في كوسوفو. الكاتب حين يكتب، فهو يفكر، بالضرورة، في اللحظة التي يعيشها، سيجد نفسه تحت ضغط خطابات موسمية، سينحاز أحياناً لقضية ما، بدل الانحياز للإنسان، ويصطدم، لاحقاً بالتاريخ، الذي سيعاقبه، ويُعيد النظر في كتاباته، تماماً مثلما حصل مع الكتاب الثلاثة المذكورين، وكما حصل مع آخرين مثلهم، من قبل.

وتعود قضية فرديناند سيلين لتدّجّرنا بأن التاريخ لا يحتمل الاستقرار، ولا يستقرّ سوى في التحول، ففي الحقبة التي كتب فيها سيلين نصوصه الهجائية، كان صوت النازية

يبتلع كل الأصوات المعارضة له بقوة السلاح، وسطوة البروباغندا، التي كانت تحرك نوايا الهتلرية التوسعية، وبعد نحو قرن مما حصل صارت وما زلت النصوص الأدبية، التي تفكك المنظومة النازية، وتعيد النظر فيها، الأكثر حضوراً ومباركة من لجان التحكيم، في أهم جوائز الأدب في فرنسا، ويكفي التذكير أن أعرق جائزتين: غونكور ورينودو، ذهبتا، الخريف للنصر، إلى روايتين، ثيماتها: الحرب العالمية الثانية ونقد النازية.

نواة الفكر النازي

في «جدول أعمال» (الصادرة عن أكت سيد)، يحكي إيريك فوبار (في نصّ بحثي أقرب منه إلى الرواية) عن خمس سنوات حاسمة في تاريخ أوروبا: ١٩٣٣-١٩٣٨م. بلغة لم تخل من السخرية، يروي الكتاب بداية حلم هتلر في توسيع نفوذه، والتّمّد شرقاً أولاً، وتوحيد كل الناطقين بالألمانية، وكلّ من لهم أصول جرمانية. يعود إلى نواة الفكر النازي، القائم على فكرة «النقاء» وعزل منتسبيه عن الآخرين، ثم ترتيب الشعوب طبقات، واستبعادهم ومنعهم من الاختلاط أو التزاوج مع أصحاب الدّم الصافي. كان المصطلح المستخدم - آنذاك - هو «تحرير»، أي تحرير المناطق التي يوجد فيها الجرمان من «غزو» الشعوب الأخرى - من دون تسميتها بشكل صريح - كانت البروباغندا النشطة، تقول: إن «الجيش سيحرّر تلك المناطق عن حب».

الأخير هاربًا إلى الأرجنتين، حيث استطاع أن يفلت من المراقبة البوليسية، وينجو من المحاكمة، ويموت مثل أي شخص آخر، من دون عقاب، فقد كان ينشط في أثناء الحرب العالمية الثانية في أوشفيتز، حيث كان يجري تجارب علمية، على معتقلين، على بشر أحياء، كان يُعامل للساجين كقُتران تجارب، ينتقي منهم -خصوصًا- التوائم، قصار القامة الذين يعانون من تشوهات جينية ويعدهمهم،

على سرير عيادته، بعد أن يكون قد أخضعهم لتجاربه. في روايته الأخيرة، التي نالت جائزة رينودو ويحاول أوليفيه غوز تبعية حياة منغلي، من ألمانيا النازية إلى منفاه في أميركا اللاتينية، ويتخيل الطرق والأساليب، التي سلكها للفرار من العقاب، قبل أن يموت بجلطة دماغية. لقد زار أوليفيه غوز غالبية



إيريك فويار

الأمكنة التي عاش فيها منغلي، أو روج أنه عاش فيها، جمع مادة أرشيفية موسّعة، وكتب نصّه بما يشبه «تحقيقًا صحافيًا» عن شخص كان يُنظر إليه كواحد من أكبر مجرمي الحرب العالمية، وكان على رأس المطلوبين للعدالة.

«الحرب العالمية الثانية» هي الوتر الأكثر حساسية، في الجسد الأدبي في فرنسا، وفي أوروبا عمومًا، تميل الآراء -بشكل طبيعي- لمن يكتب في فكّ وهدم ميثولوجيا النازية، وتحتدم الخصومات ضدّ من يفكر في تبرئة الجلّاد. يكفي أن نذكر -مثلاً- أن جائزة غونكور، في تاريخها الطويل (منذ عام ١٩٠٣م) كانت حكرًا على كتّاب فرنسيين، أو من بلدان فرانكفونية، إلا في مرّة واحدة ذهبت إلى كاتب أميركي، كتب باكورته بالفرنسية: جوناثان ليتل، عن روايته «الخبرات» (٢٠٠٦م)، التي لامست هذا العصب التاريخي الحساس.

في الأسابيع الماضية، وبينما كان النقاش يحتدم عن نشر كتاب سيلين أم لا، تدخلت -بشكل غير مباشر- أكاديمية الفنون والتقنيات السينمائية الفرنسية، ومنحت خمس جوائز سيزار (أرقى جوائز الفن السابع في البلد) لفلم لم يكن كثير من النقاد يتوقعون أن يحصد أكثر من جائزة واحدة، وهو فلم «في وداع الهناك» (من بينها جائزة أفضل اقتباس)، مع العلم أن الفلم ذاته مُقتبس من رواية، بالعنوان نفسه، لبيير لوماتر، تعود لحقبة نهاية الحرب العالمية الأولى، والأجواء التي سبقت الحرب العالمية الثانية، ونال عنها عام ٢٠١٣م، جائزة غونكور.

هل الحبّ هو الذي يحزّك غريزة الشرّ؟ «التحرير» بدأ من التمسّاس، ولا يغفل الكاتب الإشارة إلى الجانب المسرحي، في خطب وسياسات هتلر؛ كان «مُخادعًا»، ويمتلك من الخبث ما يكفيه، لإغراء خصومه للتردد، أو أولئك الذين لم يكونوا قد حسموا موقفهم: معه أو ضده. كان بعض يعتقد أن «خلاصًا» قادم، وأن أوروبا ستمحو «مُخلفات»

حرب عالمية أولى، وتعيد صبغ وجهها، وستنصب على العدالة والمساواة. لقد اخترعت النازية لنفسها عدوًا، اسمه «الشيوعية»، وتحت هذا الاسم راحت تتهم كلّ من يُعاديها، بالانتماء للراية الحمراء، وخدمة «أجندة سوفيتية أجنبية». من السهل أن نخترع أعداء ومن السهل أيضًا أن يتحوّل من يعتقد نفسه «مخلصًا» إلى مُستبدّ، أسوأ

منهم، وهو ما حصل حينها، لكن الجماهير المتحمسة للنازية، لم تستفّق من صدمتها سوى متأخرة، بعد أن حصدت الحرب قُرى ومدنًا، وأعادت أوروبا إلى «بربرية» ظنّت أنها لن تعود إليها. كتاب «جدول أعمال»، الذي نال جائزة متخصصة في الرواية، هو ليس -فعلًا- رواية، هو نصّ يخرج عن التصنيفات، قد يمكن عدّه أيضًا -مع بعض التّحفظ- نصًّا هجائيًا ضدّ النازية، أي: نصّ معارض تمامًا لما كتبه، قبله بنحو ٧٠ سنة، فرديناند سيلين، فقد جاء كتاب فويار، في ذمّ النازية وفي مديح «الصحّايا» الحاليين، الذي صدّقوا حماساتهم، ووقعوا في فخّ لم يخرجوا منه، سوى بعاهات وجراح، توارثتها أجيال من بعدهم.

في رواية «البحث عن جوزيف منغلي» (منشورات غراسيه)، يكتب أوليفيه غوز سيرة متخيّلة، لواحد من منظري النازية وأكثر الشخصيات الدّموية: جوزيف منغلي (١٩١١-١٩٧٩م)، الذي بدأ طبيبًا ثم ضابطًا في الإس.إس، وفي

يحكي إيريك فويار (في نصّ بحثي أقرب منه إلى الرواية) بداية حلم هتلر في توسيع نفوذه، والتّمّد شرقيًا أولًا، وتوحيد كلّ الناطقين بالألمانية، وكلّ من لهم أصول جرمانية. يعود إلى نواة الفكر النّازي، القائم على فكرة «النّقاء»



من إصدارات المركز



التاريخ السري لأزهار الشر

ترجمة: طارق غرماوي مترجم مغربي

إيستيل لينارتوفيتش - صحافي فرنسي

ديوان «أزهار الشر» مفخرة أدبية، وذروة الإشراق الفني والألق الشعري. لكن لم يكن شارل بودلير ليجرؤ على نشر أزهاره الشعرية لولا أنه أمضى ردًا يصفها ويشذبها وينضجها. لا تزال الذاكرة الأدبية تحتفظ بفصول محاكمة أثنين فنيين عظميين في السنة ذاتها (١٨٥٧م)، والمحكمة ذاتها: «أزهار الشر» لبودلير، و«مدام بوفاري» لغوستاف فلوبيير. والمتابعة القضائية لا تمثل إلا القطعة العائمة لجبل الجليد التي تخفي قصة مخاض مؤلم وطويل سبق ميلاد هذا الديوان الفذ الذي شغل بودلير طوال حياته، وكان يرجئ نشره لسنوات.

لا تزال الذاكرة الأدبية تحتفظ بفضول محاكمة أثرين فنيين عظيمين في السنة ذاتها (١٨٥٧م)، والمحكمة ذاتها: «أزهار الشر» لبودليير، و«مدام بوفاري» لغوستاف فلوير. والمتابعة القضائية لا تمثل إلا القطعة العائمة لجبل الجليد التي تخفي قصة مخاض مؤلم وطويل

إلى الضواحي الباريسية، ورأسه غاصّ بذكرياته السفارية، بدأ ينغمس في حياة بورجوازية بوهيمية، فأصبح يحتك بالأوساط الفنية، ويؤلف بغزارة. فما بين عامي ١٨٤٢ و ١٨٤٥م يكون بودليير قد كتب، على أقل تقدير، خمسين قطعة تمثل قلب جزء: السأم والمثال من ديوانه القادم «أزهار الشر». فقد جاءت إلى الوجود القصائد والسوناتات «دون جوان في الجحيم» و«الرمز» و«الجمال» وغيرها كثير من القطع التي سيتولى بودليير صقلها وتجويدها وإعادة خُوكها في الأعوام العشرة القادمة. لم يحدث أن نشر أيًا من قصائده قبل عام ١٨٤٥م، ولكنه كان يستظهرها بانتظام، في المحافل أمام أقرابه. لقد كُتبت أكثر قصائده في سنة ١٨٤٧م، وظهر العديد منها فرادى بمجلات مختلفة. ولكن متى انبجست في ذهنه فكرة تجميعها في ديوان؟ في وقت مبكر، ولربما حدث ذلك منذ عام ١٨٤١م كما تقول شروح ديوانه. وبدءًا من عام ١٨٤٥ أخذ يعلن على أغلفة العديد من الإصدارات

عن الصدور الوشيك لكتاب من توقيعه كان يحمل في البداية عنوان «المثليات». مضت أشهر ولم يصدر الديوان. فيبودليير منهمك في تقويم منأده: يتركه بعض الوقت ليستأنف خُوكه من جديد... لقد بلغت رحلة المخاض ذروتها. وفي مستهل عام ١٨٤٨م وعد القارئ بظهور إصدار ارتأى له، هذه المرة، عنوان «الأعراف» نظرًا للصبغة الروحية للكلمة. فالكتاب، حسب ما قيل لنا، «جاء ليحسد قلق الشباب المعاصر وكأبته». في إبريل سنة ١٨٥١م لم يصدر الديوان النور ولكن مجلة «Le Messager de L'Assemblée» نشرت «مقتطفات» في شكل إحدى عشرة سوناتة: «الكآبة» و«الراهب»، و«المثال»، و«القطط»، و«موت الفنانين»، و«موت العشاق» من بين أشعار أخرى. وكان ينبغي انتظار سنة ١٨٥٥م حتى يستقر على العنوان النهائي الذي كان من اقتراح صديقه الشاعر هيبوليت بابو.

لقد رسمت المحن والتجارب القاسية مجراه، وصاغت معانيه، وسبكت عنوانه. لَمَّا أدركت بودليير حرفة الأدب، كانت فرنسا تعيش ازدهارًا أدبيًا غير مسبوق: «تأملات لامارتين» (١٨٢٠م)، والقصائد القديمة والحديثة لألفرد دي فينيي (١٨٢٢م)، وميسي ولياليه (١٨٣٥م)، وتيوفيل غوتييه، وكذلك، بطبيعة الحال، أعمال فيكتور هوغو، قد حجزت أماكنها في هيكل يغص بالشعراء.

كان الفتى بودليير يتابع هذا الموروث الرصين باهتمام بالغ، يستحسنه ويستنهجه في أي. «منذ أن تعلمت القراءة لم يقع مني النظر على مؤلف راقني بكامله، واستحوذ على إعجابي من بدايته إلى منتهاه. ولهذا لم أعد أطلع» هكذا أبرق إلى أمه، وكان قد نيف على سبعة عشر ربيعًا، وذلك في الثالث من أغسطس ١٨٣٨م، أشهزًا قليلة قبل فصله من ثانوية لويس لوكران. ففي غمرة هذا الإحساس بعدم الرضى وبالفرغ، هذا إذا لم يكن إحساسًا بالزجر من حالة الأدب المعاصر، نتساءل: هل كان يكتن في أعماقه الحدس الشعري الذي فاض بأزهار الشر؟ وهل كان يتولد في خاطره الإحساس بضرورته؟

عندما ناهز بودليير الثامنة عشرة من عمره، بعث إلى أمه برقية تتضمن باقة أزهار فريدة من نوعها: قصائد شعر. عامين بعد ذلك، سينظم في غرض المحيط الهندي، الأبيات الأولى التي ستصبح أحد أهم الأعمال الشعرية الفرنسية في القرن العشرين.

مخاض طويل

في سبتمبر ١٨٤١م ببورلويس بجزيرة موريس مضى ثلاثة أشهر على الفتى بودليير ذي العشرين ربيعًا، بعد أن أرغمه زوج أمه الجنرال أوبيك على مرافقته في رحلته البحرية صوب الجزر الهندية لإصلاح نساذه. تجشم بودليير السفر ووقع تحت طائلة الإنهاك البدني والإعانات النفسي. ولم يكن يشغل بالّه غيز العودة إلى فرنسا. ولكن رب ضارة نافعة: ففي هذه الرحلة ستنبجس في أعماقه معاني أزهار الشر. وبخاصة بعد اكتشاف التغريب الذي أطلق إبداعية الشاعر وأعاد رسم ضروب خياله. لقد عاد من المنطقة الاستوائية وفي جعبته سوناتان هما: «إلى سيدة خلاسية» استلهمها من السيدة أوتا رد دو براكارد زوجة مضيفه بجزيرة موريس، و«القطرس» التي من المحتمل أن يكون قد ألفها «على متن السفينة في غرض البحر»، كما يروي ذلك هنري هيكارد زميل الشاعر في الثانوية. وبعد عودته



إمطة اللثام عن جمال الشر

تعين العناوين الثلاثة، بجرأة، علوة على طابعها المستفز، المنطقة الشعرية البكر التي احترثها الشاعر: الجحيم، أو بالأحرى، الشر عبر تجلياته الأكثر حسية والأكثر تجسداً والأكثر إنسانية: «إن شعراء مرموقين اقتسموا لأنفسهم مناطق أكثر نصاعة في المضمار الشعري، وقد بدا لي الأمر مسلياً وأكثر من ذلك جذاباً رغم الصعوبة البالغة للمهمة: أن أميط اللثام عن جمال الشر». هذا ما قاله موضحاً في أول بادرة لتقديم الديوان. إن الأمر لا يتعلق، إذن، بتمجيد الشر، إنما يرتبط بالقول: إن كل شيء، بما فيه الخير، يكتسي، من حين لآخر، وأحياناً، في الآن ذاته، طاقة إيجابية وسلبية. إن الديوان سيرتاد هذا التنافر الذي يدعى المسلمة المزدوجة، من خلال التلاحم الجسدي بين السوداوية والمثال. في عام ١٨٥٠م توطدت مداميك الديوان، رغم أن باقة من القصائد الرائعة لم تر النور بعد، وهي قصائد دورة «السيدة ساباتي» وبخاصة «تناغم المساء»، و«الأنشودة» إلى «السيدة العذراء». كان بودلير يتوق إلى وضع مؤلف شعري لا تتعاقب فيه القصائد المختلفة الواحدة تلو الأخرى، إنما تنصهر جميعها في وحدة متماسكة. فقد كتب إلى ألفرد دو فينبي قائلاً: «إن التقريظ الوحيد الذي أنشده لهذا المؤلف أن تعترف أنه ليس مجرد ألبوم قصائد، إنما هو المبتدأ والمنتهى. إن القصائد ينبغي أن تنتظم وتتصادى مثل مشاهد الحدث الدرامي الواحد، مثل فصول مؤلف روائي باذخ. بعضها يتلاحم في دورات، وبعضها في موضوعات، وبعضها الآخر في شبكة من التعارضات والتباينات. فجميع القصائد تشكل كلاً أو لنقل إطاراً عضوياً يتخلق من القصائد التي أبصرت النور، ويملك طاقة على توقيع شهادة ميلاد قصائد جديدة.

الرقابة والملاحقات القضائية

عادة نشر الديوان، ظهر على صفحات جريدة لوفيجارو مقالان ينتقدانه بشدة فاتحين بذلك الباب على مصراعيه

بودلير هو الرائي الأول، سلطان الشعراء، لقد عاش في وسط متحذلق فنياً وشعرياً أكثر من اللزوم. ولذا فصياغته الشعرية التي طالما أغرقوا في مدحها تافهة- إن إبداعات المجهول تتطلب أشكالا شعرية جديدة

أمام ملاحقات قضائية. فقد كتب الصحافي غوستاف بوردان قائلاً: «هذا الكتاب هو مشفى مشرع الأبواب لكل أنواع عتهه العقلي، وجميع عفونات القلب». وفي العشرين من شهر أغسطس جرت محاكمة صورية أُدين فيها بودلير وناشروه بتهمة الإساءة إلى الأخلاق العامة، وقضت عليه المحكمة بغرامة مالية مشفوعة بحظر ست قصائد من ديوانه يجاهر فيها بتمجيد الشبقية والأهواء السادية. لقد رأى بودلير في مقص الرقيب بترًا لجزء من كيانه: كما لو أن هذه القصائد اقتطعت من قلبه. إن استئصال القصائد من الديوان تقويض للعمل برمته، لذلك أتر سحب أزهاره من البيع. «غفران مشؤوم» هكذا كتب يخاطب الرقيب بأسى ومرارة: «إنه احتياج الخاطر في دنيا الشر، لماذا رغبت في مصادرة حقه في التعبير الحر مهما بدا لكم جريئاً؟ أين تمضي مواعظكم المتمزمة التي تتصنع الاحتشام؟ أن توعز أن كل شيء على ما يرام، أن كل شيء جيد، أن كل شيء يَبِي... بالنفاق الوقح». لقد أغرق الحكم الجائر الشاعر في الكرب، فأمضى شهوياً عصيبة يقاسي الإملاق والإهانة والخذلان. فقد كتب آل غنكور في صحيفتهم التي ظهرت في أواخر أغسطس ١٨٥٧م أنه «أصبح بلا رابطة عنق، بلا ياقة ورأس حليق، ببذلة من يساق إلى مقصلة».

بودلير بأقلام الأدباء

فيكتور هوغو: «لقد تلقيت سيدي رسالتك السامية ومؤلفك الرائع. إن الفن مثل أديم السماء، فضاء لا متناه. وقد قدمت الدليل على ذلك. قصائد ديوانك تشع وتخطف الأبصار مثل نجوم السماء. استمّر. إني أهتم بكل ما أوتيت من قوة لأحيي ذكاءك الوقاد. واسمح لي أن أشفع هذه الأسطر القليلة بتهنئة. إنه توشيح نادر، قلما يمنحه النظام القائم، لقد نلت. هو ما يدعوه عدالته التي أدانتك باسم ما تدعوه أخلاقها. وهذا تتويج ينضاف إلى رصيدك».

بول فاليري: إن الأصالة الحقة لشارل بودلير تكمن، في تقديري، في التجسيد القوي والجوهري للإنسان الحديث الذي هذبته الحضارة المفرطة. الإنسان الحديث بحواسه المتبقطة والمرتجة، وبروحه المرهفة بكيفية مترعة بالمعاناة، وبرأسه المشبع بالتبغ، وبدمه المحترق بالكحول، وبكلمة واحدة نكد المزاج دون منازع، على حد تعبير هيولييت تين.

آرثر رامبو: «بودلير هو الرائي الأول، سلطان الشعراء، لقد

وموضوعات قاسية: العاهرات، والعميان، والشحاذون، والعجائز... وقد طبقت شهرتها الآفاق، وبدلت المجرى العام للديوان: فالطبعة الأولى للديوان سجلت حركة نزول وصعود بعد ذلك في الكآبة، والطبعة الثانية سارت في منحى تنازلي، أي في نوع من التقدم الوئيد، يؤشر على خيبة الشاعر. وفي سنة ١٨٦١م نشرت الطبعة الثانية للأزهار التي بقيت مخلدة في ذاكرة الأجيال وتلقاها القراء بتحفظ سلبى في الغالب «ولربما ستدرك معانيها خلال سنوات آتية» كما كان يعلق الشاعر في عام ١٨٦٦م. بودلير هو الشاعر المنبوذ ولكنه، مع ذلك، مقتنع حتى النخاع أنه أتم عمله العظيم؛ «أنفقت حياتي كلها أتعلم كيف أؤلف الجمل، وقلت، دون خشية من أن أثير الضحك: إن ما سأسلمه للطبعة جاهز بالكامل». جاهز بالكامل أكيد، لكن القصائد الستة لن ترى النور إلا في سنة ١٨٦٥م. فقد أراد أن يرفع الحظر عن قصائده الممنوعة أو الحطام فتأتى له ذلك ببلجيكا التي كانت فيها سلطة الرقيب أخف من وطنه فرنسا. وفي فرنسا كان ينبغي الانتظار حتى عام ١٩٤٦م ليصدر قانون يرفع تهمة «الإساءة». ولكن الأزهار ظلت تعبق بأريجها الشبقي المهتاج والموبوء.

وكتب إلى أمه في شهر ديسمبر يصف حاله: «ما أشعر به هو إحباط عارم وإحساس بعزلة قاسية، وخوف لا يريم من داء مبهم، وتقهر لقواي، وفقدان كلي للرغبة، وتعذر في العثور على أي عزاء... إنني لا أُنسى: ما الجدوى من هذا الأمر؟ وما فائدة ذلك؟». وعندما يستعيد قواه، يفتح من جديد ملفاته وكراريسه ويعكف على ورشه الوحيد والأوحد القادر على وضع البلسم على فؤاده الكسير: إنها الطبعة الثانية لأزهاره. ألم تجبره المحكمة على حذف ست من قصائده؟ ها هو يضيف اثنتين وثلاثين قصيدة! ومن سنة ١٨٥٧م إلى سنة ١٨٦١م عكف على إعادة تنظيم التوازن الداخلي للمقاطع باثًا معاني جديدة في كل قطعة. بعض القصائد القديمة مثل الكآبة تضاعف حجمها بمقاطع جديدة، وبعضها أزيح عن موقعه في الديوان لتحل محلها قصائد جديدة، وبعضها الآخر جزئى إلى قسمين كما جرى مع قصيدة غير قابل للعلاج.

الباقية النهائية

يبقى التغيير الأهم في عملية إعادة التنظيم الجديدة للديوان إضافة قسم جديد هو اللوحات الباريسية. ثمانى قصائد دشنت دخول ثيمة المدينة الحديثة في الشعر، وأظهرت

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

عاش في وسط متحذلق فنيًا وشعريًا أكثر من اللزوم. ولذا فصياغته الشعرية التي طالما أغرقوا في مدحها تافهة- إن إبداعات المجهول تتطلب أشكالًا شعرية جديدة».

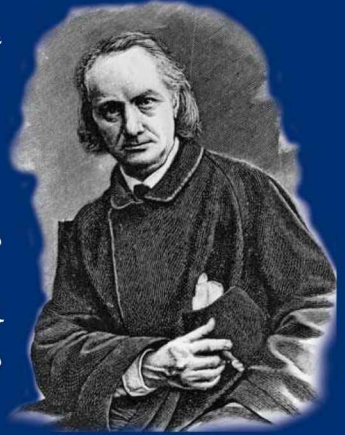
ستيفان ملارمي: «في فصل الشتاء يهدني الخدر، أغوص بتلذذ في الصفحات النفيسة لأزهار الشر. وما إن ينفتح لي شاعري بودلير حتى أنجذب إلى مشاهد مذهلة تنتعش بنظرة فاحصة كتلك التي أسكرها أفيون قوي. هنا في فوق وفي الأفق سماء متجهمة اخترقتها شقوق زرق سطررتها صلاة محظورة».

مارسيل بروس: «كم يبدو الأثر العظيم لفكتور هوغو مترهلًا غامضًا بلا نبهة في حضرة أزهار الشر. لم ين هُوغو يتحدث عن الموت دون اكتراث كأكل نهم وكشهواني منغمس في الملذات. يمكن للأسف! هل ينبغي احتواء الموت الزؤام، والوقوع تحت طائلة الحبسة مثل بودلير كي تتملك بصيرته في ذروة الألم، وتتملك نبراته الدينية في قصائده الشيطانية».

بول فاليري: «بفضل بودلير تخطى الشعر الفرنسي حدود الوطن، وقرأه الناس في العالم، وقدم نفسه كشعر للحدادة، وأغرى الناس بالنسج على منواله، وأخصب عقولًا كثيرة [...] ونتيجة لذلك بمستطاعي أن أقول إذا كان بين ظهرايتنا شعراء عظام يتمتعون بموهبة فذة مثل بودلير، فليس هناك، من بينهم، من هو أعظم منه».

لويس أراكون: «ليس هناك شاعر يحرك عواطف أكثر مثل بودلير. لا يمكن الحديث عن ذلك أو الكلام عنه حتى لا نسيء إلى أحد. يغمري تجاهه فيض من المشاعر. مضت سنون وما كان لي أن أئبس بكلمة نقد في حقه. مضت شهور ولم يكن بمقدوري أن أقرأ سطرًا من شعره دون أن أتور».

إيفيس بونفوا: «شأنى شأن الألوفا المؤلفة، في القرن الموالي، أدين له، في المقام الأول، بكونه أبقى على الثقة في الشعر».



روحانية طه عبدالرحمن وأسئلة التاريخ

كمال عبداللطيف كاتب مغربي

كتبت منذ ما يقرب من عقدين من الزمن، مقالًا حاولت فيه الاقتراب من أعمال الباحث المغربي طه عبدالرحمن، بعنوان سؤال النقد الأخلاقي والصوفي للحدث^(١)، وذلك اعتمادًا على مراجعتي لأهم أعماله الصادرة إذ ذاك. وقد واصل الدكتور طه عبدالرحمن إصدار مجموعة من المؤلفات بعد ذلك، فاق عددها ما كنت قد قرأته في حينه. كما أنه اتجه في أعماله الأخيرة، إلى إتمام مشروع في الفكر، عكست روحه العامة ثلاثيته دين الحياء (٢٠١٧م)، حيث عمل على بناء ما أطلق عليه الفقه الائتماني، أو من فقه الأوامر إلى فقه الإيمان. وقد خصص جزءه الأول لأصول النظر الائتماني، وخصص الجزء الثاني لمواجهة التحديات الأخلاقية لثورة الاتصال، ورُكِّب في الجزء الثالث، مجلدًا يحمل عنوان روح الحجاب. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إن الباحث واصل عمله في نقد الحدث ونزعاتها الدهرانية. حيث أصدر مصنفين يُتَمَقَّان ثلاثيته، بؤس الدهرانية (٢٠١٤م) ثم شرود ما بعد الدهرانية (٢٠١٥م)، محاولًا مواجهة من يعدهم خصومه من الدهريين، و متممًا بطريقته الخاصة، كتاب جمال الدين الأفغاني رسالة في الرد على الدهريين.

٩٤

تتيح لنا قراءة أعماله المتواصلة والمُعَدَّة بكثير من الجهد والترتيب، الوقوف أمام محاولة في الفكر يروم صاحبها بحماس وإخلاص كبيرين، بناء مشروع في تجديد النظر الإسلامي، يحاول فيه جاهدًا التخلص من الإرث الرمزي لتاريخ الفلسفة، وهو الأمر الذي يُخَوِّل مصنفاته في النهاية، إلى مصنفات مخاصمة لتراث العقل والعقلانية في التاريخ. نقدم في هذه المقالة جملة من المعطيات النظرية، التي تقربنا من روح مساعيه الروحانية، حيث نتبين اتساع المسافات بين خباراته في الرياضة الصوفية، وبين مآثر تاريخ الفلسفة، وذلك رغم استعانته في عمليات بناء مصنفاته ببعض أدوات الفلسفة والبلاغة.. إن حدة خصامه مع أسئلة التاريخ والعقل والحرية، دفعته إلى اختيار



طه عبدالرحمن يحاول جاهداً التخلص من الإرث الرمزي لتاريخ الفلسفة، وهو الأمر الذي يَحْوِلُ مصنفاته في النهاية، إلى مصنفات مخاصمة لتراث العقل والعقلانية في التاريخ

الأدوار التي يروم القيام بها في مجتمعاتنا وفي حاضرتنا. ولعلنا لا نتردد في القول، بأن كتاباته الأخيرة كشفت أكثر من الأولى نمط الخيارات والتنبؤات، التي يسعى لتركيبها والدفاع عنها. وهو الأمر الذي يجعلنا نتبين بجلاء، مسافة البعد التي أصبحت مؤكدة بين روح أعماله وروح المنجز الفلسفي في التاريخ.

ينتقد طه عبدالرحمن نمط التفلسف الإسلامي كما تجسد في تراثنا، معتبراً أن الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد، لم يخوضوا بتعبيره «إلا بحر الفلسفة اليونانية التي تقوم على عقلانية التجريد» (بؤس الدهرانية، ص ١٨)، فقد اكتفوا بتركيب نزعات في التوفيق بين بعض إشكالات الفلسفة اليونانية ومبادئ الإسلام. أما فلاسفة عصرنا، فهم في نظره وبجرّة قلم سريعة وقاطعة، مجرد مقلدين وتابعين.. ومقابل كل المنجزات الفلسفية في تراثنا وفي فكرنا المعاصر، يُزكّب طه ما يسميه الفلسفة الائتمانية، وهي بتعبيره «فلسفة إسلامية خالصة»، تعتمد ثلاثة مبادئ كبرى: الشهادة، والأمانة، والتزكية. وعند فحص محتوى ودلالة هذه المبادئ، نتبين أن مشروعه يتجه لبناء طريق آخر في الفكر، ميزته الأساس تتمثل في ابتعاده من مكاسب تاريخ الفلسفة ودروسه، ليعرج إلى طريق يؤدي في نظره إلى ملكوت الروح. كان طه عبدالرحمن عند رفضه لكونية الفلسفة، يُدافع عن الفلسفة القومية قبل أن يتحول للدفاع في ثلاثية دين الحياء عن الفلسفة الائتمانية. وهو لا يتردد في الانتقال من استدعاء مفردات من الموروث لتوظيف إحياءاتها، في سياق ما ينتصر له من مبادئ وقيم. لنتذكر أنه أثناء سعيه لبلورة مقدمات فلسفة قومية، «تحدث عن لفظين اثنين: قوم وفتى، ويولد من اللفظ الأول، القوامة والتقويم والقوام، ومن الثاني الفتوة والمروءة والرجولة والإنسانية».

وعندما نقرأ ثلاثية دين الحياء يتضح مشروعه الروحي بصورة جلية، وتتحول عدته الفلسفية والمنهجية إلى أدوات

الشهادة والتزكية والسداد، فانفتحت أمامه أبواب الصمت ومآثره، ليظل العقل والتاريخ والحرية بمحاذاة كل ما كتب.. كنت قد تساءلت في نهاية المقالة التي أشرت إليها في مطلع هذا المقال، هل تنفع مفاهيم التجربة الصوفية وهي تجربة ذاتية خالصة، في نقد ثقافة التاريخ وتجاربه؟ معتبراً أن هذا هو الإشكال الأساس الذي تطرحه أعمال طه عبدالرحمن. وقد تأكدت من خلال مراجعتي لجوانب من أعماله الأخيرة، أنه انخرط بتشدد كبير في مزيد من مخاصمة مكاسب الفكر المعاصر. وسنوضح هذا الأمر استناداً إلى أعماله الأخيرة، حيث نقف على جوانب من معاناته النفسية والفكرية، وهو يزكّب دروب المجاهدة الصوفية بكل وُغُورِتها وآفاتِها.

إذا كان من المؤكد، أنه بإمكاننا أن ندرج أعماله الفكرية في إطار مسعى نظري، يتوخى تركيب تصوّرات دينية وأخلاقية مع ميول صوفية معلنة، فإن انشغالاته الروحية وانخراطه في نقد المذاهب والتيارات الفلسفية وبصورة قطعية، لَوَّنَ مشروعه في البحث بألوان غريبة ومتناقضة، من قبيل حديثه عن الفلسفة الحية، الفلسفة القومية النابعة من المجال التداولي العربي. حيث يلجأ في كتاباته إلى الاستفادة من المخزون اللغوي العربي بإحياءاته الأخلاقية والصوفية، مقابل رفضه القاطع لكونية المعرفة ووحدة التاريخ البشري. وهو الأمر الذي يفيد أن الإشارة في أعماله تتقدم على العبارة، إضافة إلى أنها تستوعب أيضاً مجموعة من الأحكام والمواقف القطعية، التي تعتمد تصوّرات صمنية للإيمان ولغاته.

مفردات دين الحياء.. الباطن، الذّكر، البكاء

أتاحت لنا ثلاثية دين الحياء مزيداً من اكتشاف مواقفه من الحدأة والتحديث والعلمنة، وكيفيات نظره إلى الإنسان والتاريخ. كما مكنتنا مصنفاته الأخيرة، من معانيه نوعية



سمعاً ووصلت إليّ سمعاً؛ والعمل بالأمر المسموع يكون عرضة لغفلة السامع أو جهله لغيب الأمر به عن قلبه أو ذهنه؛ لكن التربية الخُلُقِيَّة جعلتني أجاهد نفسي كي أخرج من هذه الغفلة، فأستحضر الأمر الأعلى عند الائتمار بأمره، متفكراً في نظره تَفَكُّري في سمعه؛ بل أصبحت أتفكر في هذا النظر الإلهي الذي لا نهاية لمداه، محيطاً بكل شيء، بل أضحى لا شيء أحبَّ إليّ من هذا التفكير». (الجزء الثالث من دين الحياء، روح الحجاب، ص ١٦١).

لنعد إلى بعض المفردات الكاشفة لرسالته في دين الحياء، وقد اخترنا التمثيل بعينة منها، بحكم أنها تشكل في نظرنا مفردات مركزية في المشروع. نحن نشير هنا إلى الحياء والباطن والبكاء، وقد استرسل الباحث كثيراً وهو يوضح المكانة الرمزية لهذه المفردات في حياته وتجاربه الشخصية أولاً، ثم في مشروعه الفكري ثانياً. يكتفي الباحث في ثلاثيته بمخزون الإحياءات الذي تحمله مفردة الحياء في لغتنا القديمة، يزكيها يتغنى بها ولا يفكر فيها، كما أنه لا يربطها بسياقات التاريخ والتطور. يكتفي بما يحمله الموروث اللغوي العربي من مرادفاتهما وأخواتها من قبيل غص الطرف، لتصبح العين الخفيضة في نظره «زينة وهيبة وجمالاً»!

أما مفردة الباطن فيؤرد في الإحاطة بها كثيراً من التبجيل، مقابل نقده لمفردة الظاهر، ويصبح الباطن «أصل التخلق الذي به كمال الإنسانية» (التحديات الأخلاقية لثورة الإعلام والاتصال، ج ٢ من دين الحياء، ص ٨٧) وهو عبارة عن محل العروج إلى الملكوت.

أما موضوع البكاء ورحمة البكاء، فإنه يتوقف أمام الإشكالات التي تعترض نمط الاستدلال في أعماله على شيخه، بحكم أنه وحده القادر على تدريب أتباعه على متطلبات طريق الباطن، طريق الرحمة وفضائل البكاء، «ولو كانت العين تبكي بمقدار ما تنتظر، لكان البصر هو البصيرة ذاتها، أي لكان النظر بالعين هو النظر بالروح نفسه، فما يحيي العين الناطرة هو نفسه ما يحيي العين الجارية، ألا وهو «ماء الرحمة»، سواء أنزل من المزن، فأحيا الأرض بعد موتها، أم نزل من المقلة فأحيا القلب بعد موته!» (ج ٢ من دين الحياء، ص ١٢٤).

نحن أمام أقوال وكم للشخص الذي يأخذ بيده وقلبه ليدربه على النظر الإلهي، حيث نقف على صفحات عجيبة في النظر والمنظورية والتكشف والذكر (ج ٢ من دين الحياء، ص

من درجة ثانية، مقابل شبكة المفاهيم الجديدة التي حاول ابتكارها، استناداً إلى موروثنا اللغوي المشحون في أعماله بدلالات محددة. ومن مفردة الحياء إلى مفردة الرحمة والتزكية والبصيرة والباطن والبكاء والحجب.. نقف على عوالم متداخلة تختلط فيها الهواجس والهلاوس بالأحلام والأمانى، ويقف الباحث مجاهداً آدميته، جسده ونفسه متطلعا إلى الشهادة والقرب، عن طريق الأذكار والأمانى. وقبل تقديم إشارات توضح ما ذكرنا، نشير إلى أن الباحث ألحق بالجزء الثالث من دين الحياء ملحفاً سقاها خاتمة لا كالحواتم، قدم فيه اعترافاً بالفضل الذي تلقى على يد شيخه في الطريقة، مشيراً إلى أفضاله عليه في تصحيح العمل، وتزكية النفس ومعرفة الله، حيث يكتب «كانت معرفة بربي قبل تعرفي على شيعي مجردة، أي كانت تحصل بتوسط مقولات وظواهر. وقد جعلتني تربية الشيخ أزواج بين الاستدلال العقلي والاستبصار الوجداني، حيث يسمح التفكر بالذكر وبالعروج، إضافة إلى أنه يورث الرحمة والمحبة، فيرقُّ القلب ويتعلق بالآيات». (ج ٣ من دين الحياء، روح الحجاب، ص ١٩٩).

روح عبد الرحمن

دين الحياء

من هذه الامتداد إلى الله الامتدادي

٣-



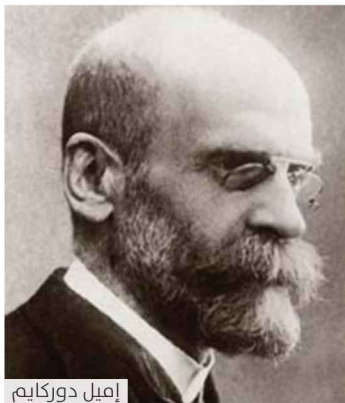
شطحات وشجون

يحلو لطفه عبد الرحمن أن يرگب شطحات تعكس جوانب من شجونه ومجاهدته، شطحات في شكل تصوّرات دالة على عنفوان معاناته الشخصية، وهي تمنح قارئها متعة ذوقية لا تخلو من جمال. إلا أنها تبقى مرتبطة بإشكالات نفسية وروحية تخص صاحبها، ويمكن أن تستوعب من طرف الآخرين على سبيل المثال كأدب جميل. نذكر واحدة من هذه الشطحات في موضوع النظر الإلهي ما يلي:

«كانت علاقتي بالله تغلب عليها الصفة السمعية؛ إذ كنت أنظر إلى الأوامر الإلهية على أنها نزلت سمعاً وتواترت

ينتقد طه عبد الرحمن نمط التفلسف

الإسلامي كما تجسد في تراثنا، معتبراً أن الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد، اكتفوا بتركيب نزعات في التوفيق بين بعض إشكالات الفلسفة اليونانية ومبادئ الإسلام. أما فلاسفة عصرنا، فهم في نظره مجرد مقلدين



إميل دوركايم

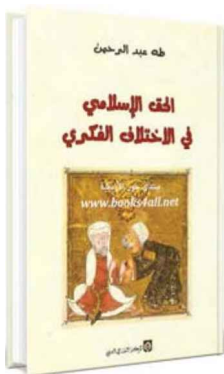


إيمانويل كانط

٣٢٩، ص ٣٧٣). ونتصوّر أنها لا تفهم إلا ضمن حدود العبارة الصوفية (ج ٢ من دين الحياء، ص. ٣٢٩-٣٧٣). ونقرأ أيضًا: إن «الأصل في الحياء هو تصوّر الناظر أن الشاهد الأعلى ينظر إليه، ناهيك عن تحقيقه بنظره إليه، والحياء هو سر الحياة التي تنبعث من غض البصر، إذ يمتلئ وجدانًا وإيمانًا، ولا حياة أذكى من نور الإيمان، فيزدوج عند حصول الغض، نور البصر بنور

الإيمان، فتكتسي العين زينة وهيبة وبهاء.. (ج ٢ من دين الحياء، ص ١١٨).

نواجه في أعمال طه عبدالرحمن الأخيرة، تشبّهًا بارزًا بالطريقة ومفاتيحها في الرياضات الروحية، حيث يبني في مؤلفاته ما يسمح بالانخراط في عوالمه، وقد ازدانت بالإشارات والعبارات، التي تبرز حاجة الإنسان لعوالمها. وفي ضوء ما سبق، أعود لأسئال: هل تنفع مفاهيم التجربة الصوفية في نقد ثقافة التاريخ وتجارب التاريخ؟



فكر إسلامي جديد

يتوخى الباحث من مختلف جهوده إقامة فكر إسلامي جديد، يستطيع متى أنجز وتحقّق أن يُحصّن اليقظة الجارية في العالم العربي، ويمنع القول فيها والتعامل عليها. نحن إذن أمام اختيار

واضح تحضر فيه الفلسفة في بعدها الأداتي، إنها وسيلة تمكنا من بناء سقف نظري داعم لمشروع في النهوض الديني والتجديد الديني. وضمن هذا السياق، يبلور طه عبدالرحمن ما يسميه شروط التجديد، محدّدًا إياها في شرطين أساسيين: شرط التجربة الإيمانية، التي تتيح نفاذًا عميقًا للذات في طريقها نحو التخلّق، وشرط التعقل، وهو يتمثل في أدوات النظر المنهجية التي تمكن التجدّد من السند العقلي.

لكن الأمر المحير هنا، هو أن نقد الباحث للمقاربات التراثية والمقاربات المدافعة عن الحداثة في فكرنا، تصطنع كثيرًا من الجهد المنطقي، وكثيرًا من الحماسة أثناء مواجهته لقضايا تمثيلية جزئية، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل حول علاقة الكاتب الفعلية بمجال الفلسفة وتاريخها.. فعندما تكون الغاية البعيدة لمشروعه، تتجه لإبراز

محدودية العقل الفلسفي «العقل المجرد» بلغة الكاتب، يكون من حقنا أن نتساءل ونحن نقرؤه: كيف يمكن إنتاج مقالة فلسفية بهدف هدم صروح تاريخ الفلسفة؟ لا يخفي طه عبدالرحمن غاياته البعيدة من مشروعه في النظر، فهو يروم أولاً وقبل كل شيء تجديد العقل بواسطة العمل الديني، أي بواسطة تجربة في القرب حاصلة بفعل التخلّق القائم على تجربة شخصية في المعاناة الروحية. إن الفلسفة هنا تحضر كأداة، تحضر في صورة الوسائل التي تمكّن من إثبات عمق هذه التجربة. إنها تحضر كلغة، كما تحضر كجهد منطقي مبتكر لأدواته المخصوصة ومفاهيمه المنحوتة، من أجل بلوغ السداد المأمول، المؤيد بالممارسة الإيمانية المفعمة بروح الدين أي بدين الحياء، وهو الدين الذي يَهَبُ الذات خلاصها المأمول، ويمنحها القرب الأقل بعدًا..

القرب من واهب البعد والقرب.. لا يمكن في نظرنا، تجديد الفكر الإسلامي بمفاهيم مثل السّجل الوارد في مصنّفات طه عبدالرحمن، حيث تحصل الرؤية الذاتية العجيبة، الرؤية الخاطفة للعين، ويحصل الرضى بالحال عن الحال، بعد نعيم التجربة وصفاء السريرة ومتعة البصر والبصيرة، ثم بلوغ مقام التخلّق العميق والجماليات العليا، ذلك أن هذه الأمور تعد شأنًا خاصًا، إنها أحاديث الباطن بلغة الباطن، وهذا النوع من التفكير يرْكَب النصوص الجميلة، لكنه لا يصلح لعلاج علل التاريخ وأزماته الاجتماعية الكبرى.

يخصّص طه في كتابه المعنون «بؤس الدهرانية» (٢٠١٤م) لنقد ما يسميه بأفات فصل الأخلاق عن الدين

إذا كان بإمكاننا أن ندرج أعماله الفكرية في إطار مسعى نظري، يتوخى تركيب تصوّرات دينية وأخلاقية مع ميول صوفية معلنة، فإن انشغالاته الروحية وانخراطه في نقد المذاهب والتيارات الفلسفية وبصورة قطعية، لَوّنَ مشروعه في البحث بألوان غريبة ومتناقضة

دون «تبصر فلسفي مُؤسّس» والعبارة، وهي تشير بدقة إلى مرماه في موضوع التدعيم النظري المذكور، حيث يحمل الإسناد الفلسفي في أعماله مفهوم البصيرة والتبصير. ويحيلنا إلى أفق في العمل الديني مغاير للمواقف السائدة. أفق يحيلنا إلى التجربة الصوفية بطوقسها ولغتها ومختلف القيم التي بنت في دروب الإيمان.

إن علاج إشكالات التاريخ لا تكون في نظرنا إلا بالعقل المجرد، عقل التاريخ المسنود بتجارب البشر في التاريخ، أما لغة القرب وشق الصدر والإشارات اللطيفة، والرؤية التي تبصر دون أن تبصر، وتصيب دون أن تصيب فإنها لغة الشعر الجميل لغة الأذكار واللطائف، إنها لغة قد تساهم في إغناء الوجدان والمخيلة، وقد تثري اللغة وتدبر أحوال الفرد المتوحد مع ذاته ومع العالم، لكنها لا يمكن أن تساهم في تدبير وصناعة التاريخ. ولعل طه عبدالرحمن يتفق معنا هنا، وبخاصة أنه يرفض نزعات تسييس التخلق الروحي؛ لأنها تروم في نظره حيازة السلطة، سلطة الأبهة والمجد في الأرض، في حين أن المنزع التخلقي العميق يصبو نظره نحو القرب، ويجاهد ليلبغ مقام السداد والمشاهدة بغض الطرف والتزكية، بعد تخطيه لمراتب العقول الشائعة، وامتلاكه في النهاية لطمأنينة القلب، فُتُفَتِّحَ أمامه أبواب النور والنظر، أبواب البهاء والفناء.

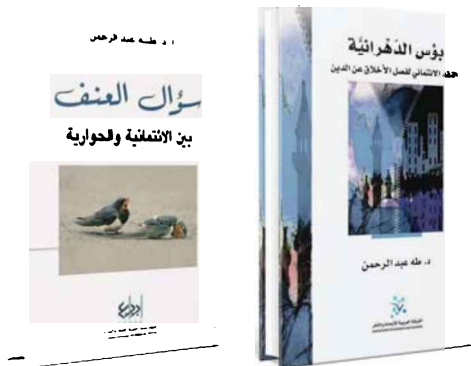
مراجع:

- ١- صدر هذا المقال ضمن كتابنا أسئلة الفكر الفلسفي في المغرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣م، صفحات ١٣٣-١٥٠.
- ٢- راجع بحثنا لماذا ترجم عبدالله العروي نص دين الفطرة لروسو؟ ضمن كتابنا الثورات العربية، تحديات جديدة ومعارك مرتقبة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ٢٠١٣م، صفحات ١٢٩، ١٣٧.

في الفكر الحديث والمعاصر، وذلك من خلال نقده للفلاسفة والمفكرين الذين ساهموا في بلورة عمليات الفصل في أعمالهم، يتعلق الأمر بكل من روسو وكانط وإميل دوركايم ولوك فيري.. وهؤلاء في نظره يجسدون الرؤية العلمانية التي تروم بلغته تألية الإنسان لنفسه.. ومقابل ذلك، يبنى جملة من التصوّرات يطلق عليها نعت الائتمانية. ولمعرفة محدودية قراءته لروسو، يمكن أن نقرن انتقاداته في الكتاب المشار إليه، بالمحاولة المهمة التي قدم بها عبدالله العروي ترجمته لنص دين الفطرة لروسو، مبرزاً حاجة فكرنا اليوم لخيارات روسو الفلسفية في الموقف من الدين^(١).

إذا كان طه عبدالرحمن، كما وضعنا، يمارس نقدًا خارجيًا لفلسفة الحدائث كما تبلورت في الفكر المعاصر، فإن الجابري يرى أن العودة إلى تجربة التخلق الصوفي تتجه إلى تزكية قيم الطاعة والتواكل، وذلك بترك التدبير التاريخي، وترك المصالح المرسله للبشر العاملين في التاريخ، وهو الأمر الذي قامت النزعات الإصلاحية السلفية من أجل مقاومته في مطلع عصر النهضة، حيث دافع المصلحون المستنبطون عن ضرورة ترك أخلاق العبودية الطرقية، من أجل مواجهة مصيرهم التاريخي بالإقبال على الحياة وعلى العمل، مع تحصين السعي في مناكب الأرض بأخلاق التاريخ التي تبلورها موثيق العمق الجماعي التاريخية والنسبية.

إن الحركات الإسلامية المعبرة عن طبيعة هذه اليقظة، التي تتميز في نظره بمغالاتها في الاختلاف المذهبي، بحكم نسيانها لدور التجربة الإيمانية الحية في الترفع عن الصراعات المذهبية، تتميز بكونها حركات من دون إطار نظري ومنهجي مُحكم، إنها بلغة طه عبدالرحمن من



قصيدتان

آمال نوار شاعرة لبنانية تقيم في أميركا

ضوء الخفاء

من مكانٍ قصيٍّ، من زمانٍ آخر، أجيءُ إلى هذا العالم بقدَمين، حفيفُهُما الوداع.
 بنصف نظرة، أملاً جراري من الظلال، بلا انفعال أو جبالٍ، فقط أمدٌ يدًا حائرةً تتقلبُ بين اللحظات، خاطفةً، لتعود
 وتطيرُ إلى سرّها البعيد.
 لا أخونُ طبيعةً غيمتي، ولا دربًا في الغابات أعشقُها، ولا تهَمُّ أحدًا.
 وأنا حاضرةٌ، أضيغُ في الهمس العميق لأشياء تُسحقُ في أقاصي الأرض.
 بين الضوء الحارق والثاقب، أنا ضوء الخفاء. حضورِي هو نفسه لحظةً ثلاثيَّةً، ولستُ سرابًا، أنا فقط أفقدُ طريقَ
 عودتي؛ إذ ألتفتُ، ومن خفتي لا يتركُ وجهي طيفه في الهواء.
 أنا زئيرٌ في شغاف الحياة، ومع ذلك، منذورةٌ للصمت. أتناهى داخل زجاجِ رُوحِي، وبسخرٍ أخفي قمرًا قليلًا خلف ظلي،
 لئلا أنكسر.
 بدون مراسٍ، نولُد ونموثُ، وأنا بفطرتي أجيدُ قراءةَ مأساة الغبار وصفيق الأجنحة الخافقة بالوجود.
 أرى بوضوحٍ أكثر من خلف الضباب، فلا أطيلُ للكوث، ولا أتواطأ مع السنوات ضدَّ السنوات، أنا فقط أختفي.

٩٩

أمرأة الأدغال

الأفضل أن أحيا برأسٍ خفيفةٍ بريةٍ
 كثمرةٍ قُطر
 وبقدمين لا يجرفهما موج،
 الأفضل الغرقُ في تمجيد التراب
 وفي تزيكٍ لليت يموتُ في التخلي،
 فأنا بالسهولة ذاتها بعد قليل
 سأفرغُ خزائني، وأهجرُ سريري
 وأكنسُ غرفتي
 حتى إني سأتحلّي عن فكرة موتي
 نفسها
 وأكتفي بقبر.

أتقنُ إهمالَ الزمن،
 أتقنُ الغياب الطويل في اللاشيء:
 أغرُ عيني في الزجاج المخيف
 للخسرات
 وبالتدريج أشربُ،
 الظلام يشتد حين أمضي في الشرب،
 أفتحُ نوافذَ، وأغلّقها
 أفتحُ كتبًا وقارّات
 حياةً غريبة بلا ظلّ.
 الأفضل أن أدقّق داخلي على شكلِ
 صوَرٍ ميتة،
 صوَرٍ فقط
 لا أسماء لها، ولا كثافة،

إنّها القسوة
 العطرُ للكدس مرارة؛
 سائل البنفسج القائم أنزفه من
 وحوشي الصغيرة قبل أن أتكتّف،
 وهذا العويل للظلم الشرس
 يصعد من قلب زهافة يتمرّق.
 زمنٌ وللوث يُمطرُ داخلي
 وأنا بذرة تُصعّرُ،
 التضائلُ كثيف في مسامي
 كآني ميتات غروبٍ مُتعاقب في قطرة.
 يصدق أن أعيش، أنسى، أحبّ،
 وأن أمزّق الأفق،
 غير أنني لم أقصد ذلك
 ولم أخلط الريح بالشمس
 ولا دمي بالشخب،
 كنتُ فقط الشيء الصغير الذي
 لا يني يصعّرُ داخل كَفنه، ولا يُخترق.
 بأظفاري في التراب وشغري على الشجر



فيليب روث:

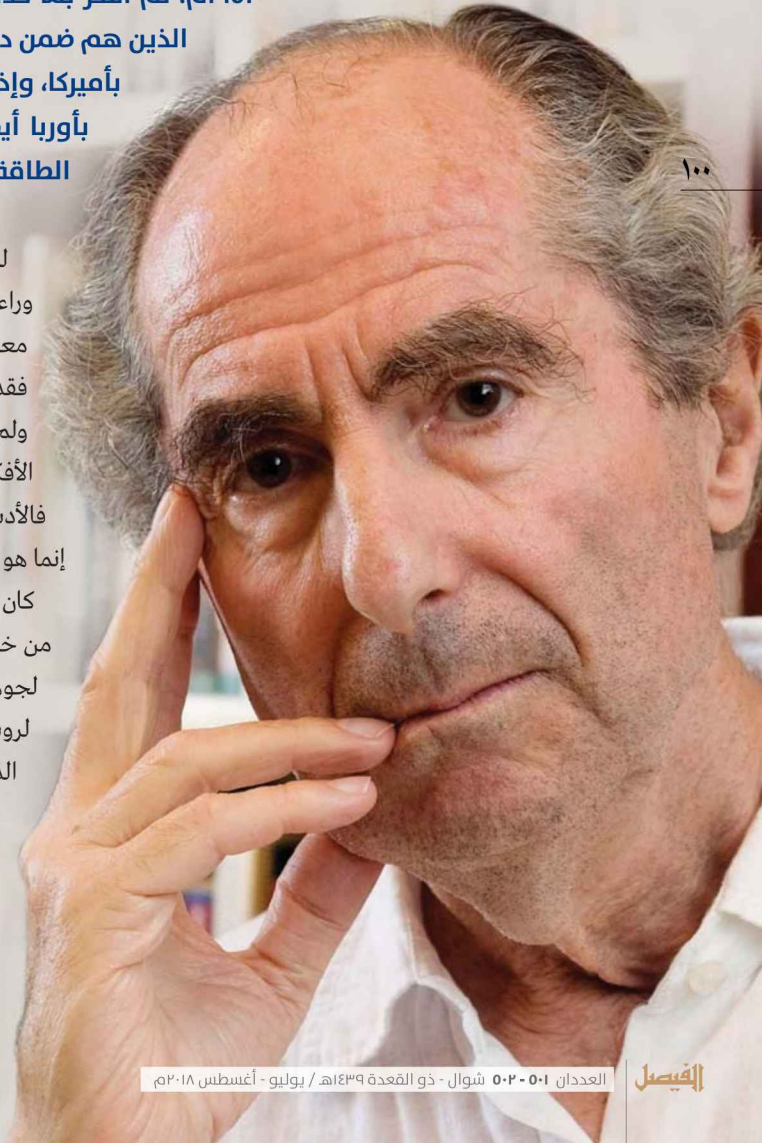
الأدب ليس مسابقة جمال أخلاقية

خالد الجبيلي مترجم سوري يقيم في أميركا

في حديث دار بين الكاتبة البريطانية زادي سميث وفيليب روث (١٩٣٣ - ٢٠١٨م) عن السباحة التي يحب كلاهما ممارستها، قالت سميث: إنه سألني، «بماذا تفكرين وأنت تقطعين كل شوط في السباحة؟» فأجبتة بالحقيقة المملة، «أفكر بأنني سأقطع الشوط الأول، ثم الثاني، وهكذا»، فضحك وقال: «هل تريدني أن تعرفني بماذا أفكر عندما أفعل ذلك؟»، فقلت نعم، فقال: «أختار سنة، لنقل ١٩٥٣م، ثم أفكر بما حدث لي في حياتي أو ما حدث للأشخاص الذين هم ضمن دائرتي الصغيرة في تلك السنة. ثم أفكر بأميركا، وإذا قطعت مسافة أخرى فقد أبدأ التفكير بأوروبا أيضًا، وهلمّ جزًا». فجعلني ذلك أضحك. الطاقة، الدقة، حب الفضول، الإرادة، الذكاء.

لم يكن روث في المسيح يختلف عن روث الواقف وراء طاولة مكتبه. كان كاتبًا بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وكان كل ما يفعله ينصب في خدمة الكتابة. فقد تعلّم منذ البداية ألا يكتب لكي يحبّه الناس، ولم يكن يكتب ليكشف للآخرين، من خلال الرواية، الأفكار التي يتوقعونها حتى يقولوا: إنه شخص جيد. فالأدب بالنسبة إلى فيليب روث ليس أداة للوصف، إنما هو شيء مُبْجَل ومحترم في حد ذاته.

كان روث يقول الحقيقة دائمًا - حقيقته الذاتية هو - من خلال اللغة والأكاذيب التي تعتبر المحرك الرئيسي لجوهر الأدب المخرج. المخرج للآخرين، لكن ليس لروث الذي كان يحب أن يستخدم الذوات الثانية، الذوات الزائفة، الذوات المتخيّلة، الذوات البديلة، الذوات المرعبة والفظيعة. ومثل جميع الكتاب، هناك أشياء وأفكار خارج قدراته أو مفاهيمه. وكانت لديه نقاطه العمياء، تحيزاته، ذوات لا يستطيع أن يتصورها بالكامل، أو شخصيات أساء فهمها وأساء عرضها، لكنه لم يكن يشبه



كانت الوسيلة المفضلة لدى فيليب روث في استكشاف المخزون الأدبي هي نفسه، أو الشخصية البديلة التي كان يستخدمها كوسيط، فيخلط، على نحو مراوغ، بين حدود السيرة الذاتية وبين الأحداث المختلفة، وكان يعتمد إضفاء شيء من الغموض والضبابية فيصعب التمييز بين الحياة الحقيقية والحياة المتخيّلة

وأقام صداقات مع كتّاب مدرجة أسماؤهم في القائمة السوداء مثل ميلان كونديرا وفاتسلاف هافل، وعرف الفرق بين أن تكون كاتبًا حرًا تعيش في أميركا وأن تكون كاتبًا تعيش في ظروف صعبة ومقيّدة في أوروبا الشرقية وراء الستارة الحديدية.

روايات تتسم بالذكاء ودقة الملاحظة

وعندما بلغ الستينيات من العمر، وهي مرحلة من العمر يتوقف فيها معظم الكتّاب عن الكتابة أو يقلّ إنتاجهم، أصدر روث سلسلة مميزة من الروايات - «الراعي الأميركي» و«الوصمة البشرية» و«تزوجت شيوعية» - واعتبارًا من رواية «شخص عادي» في ٢٠٠٦م التي صدرت وهو في الثالثة والسبعين من عمره، بدأ يصدر رواية جديدة كل سنة، ومع أن الأعمال التي أصدرها في تلك المرحلة لم تكن بالضرورة أعمالاً رئيسية، لكنها كانت تتسم بالذكاء الحاد ودقة الملاحظة، وكانت مواضيعها تدور، بصورة أو بأخرى، حول مشكلات التقدّم في السن والموت، وعندما كان يكتب حول هذين الموضوعين، كان يبدو أنه يدرك أنه سرعة تدهور صحته.

ورغمًا عنه، كان يجد نفسه مدفوعًا، المرة تلو الأخرى، إلى كتابة مواضيع تتعلق بالهوية اليهودية، ومعاداة السامية، والتجربة اليهودية في أميركا. وفي كثير من الأحيان كان يعود، وبخاصة في أعماله الأخيرة، إلى حيّ ويغاهيك في مدينة نيوارك، الذي نشأ فيه وأصبح في كتاباته أشبه بجنة عدن مخفية: مكان يتسم بكبرياء الطبقة المتوسطة، وقدرتها على تدبر معيشتها، ودأبها ومثابرتها وطموحها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

العديد من الكتّاب، فلم يكن يطمح لأن يجعل الرؤية التي يقدّمها مثالية، وكان يعرف أن هذا شيء مستحيل. وقالت سميث: إنها عندما التقته، كان قد توقف عن الكتابة، وأصبح يمضي وقته في القراءة فقط، ولا سيّما قراءة التاريخ الأميركي، وكان الموضوع الذي يشغله كثيرًا هو العبودية، وكانت منضدته مكدسة بكتب حول هذا الموضوع. كان روث يحبّ بلده أميركا وكان يسعى دائمًا إلى أن يعرفها جيدًا، بجمالها وبتوحشها المطلق. كان يريد أن يراها بكليتها: الأفكار النبيلة المثالية، والحقيقة الدموية.

تناول فيليب روث مواضيع عديدة شملت الهوية والكتابة والأخلاق والموت في سلسلة من الروايات، التي شكّلت مسار الكتابة الأدبية في أميركا في النصف الثاني من القرن العشرين، التي تعكس التعقيدات التي تشوب الإرث اليهودي الأميركي في أعمال عديدة.

فقد أصبح روث موضع جدل كبير عندما أصدر مجموعته القصصية الأولى «وداعًا يا كولومبوس» سنة ١٩٥٩م، التي تناول فيها أقدار الطبقة اليهودية الأميركية الوسطى التي وجدت نفسها عالقة بين أساليب الحياة القديمة والحياة الجديدة. وكانت كافية لأن تجلب له «الجائزة القومية للكتاب»، لكنها فتحت عليه في الوقت نفسه بابًا واسعًا من الانتقادات والإدانة من أولئك الذين وصفوه بأنه معادٍ للسامية أو بأنه يهودي كاره لذاته. يتظاهر بعض الكتّاب بأنهم محبوبون أكثر مما هم في الواقع، ويتظاهر بعضهم بأنهم محبوبون إلى درجة أقل، قال في إحدى مقابلاته: «كما أن الأدب ليس مسابقة جمال أخلاقية. إنه قوة تُستمد من السلطة والجرأة اللتين تعبّر عنهما الشخصية. فالصدق الذي توحيه هو المهم».

فقد نقلته رواية «شكوى بورتنوي» في عام ١٩٦٩م من كاتب شاب واعد إلى كاتب فضائي معروف، وأصبحت من أكثر الروايات مبيعًا، التي تصوّر فيها حياة الشاب بورتنوي الذي يطلق العنان لشهواته الجنسية المكبوتة من خلال تصرفات إيروتيكية جامحة، تمنعه تربيته ونشأته اليهودية الصارمة من ممارستها. وبسبب الانتقادات الشديدة التي وُجّهت إليه، لجأ إلى الرواية الأدبية، وراح يستكشف جوانب أخرى كالهجاء السياسي في رواية «عصابتنا»، والقصة الجنسية الكافكاوية في رواية «الثدي». وفي المدة من عام ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧م، سافر مرات إلى تشيكوسلوفاكيا



إبراهيم محمود

كاتب سوري

عنترة وعبلة في عالم ما بعد العولمة

على وشائج القربى الفنية هذه: مروة السنهوري، في صحيفة الرؤية، ٢٩ سبتمبر ٢٠١٧م: عبلة تعشق ميسي، وعنترة يكتفي بالسيلفي في ساحة للكاريكاتير.

محمد الحمامصي، في ميدل إيست أونلاين، ٥ أكتوبر ٢٠١٧م: حسن إدلبي ووفاء شرف في عالم السوشال ميديا... إلخ. فضيلة الفاروق، في صحيفة الرياض، ٧ أكتوبر ٢٠١٧م: عنترة وعبلة يسافران في الزمن. هذا الإيقاع الزمني المفتوح يتفاعل في جسد كل لوحة، واللوحة تنطق بألوانها، وألوانها تبث الناظر إيقاعاتها بتنوع درجاتها، فاللون تموسق، والموسيقا تلون، والعين إصغاء وساردة مرئية.

وكأنني أكشف هنا الطابع التشاركي في العمل: إدلبي وانشغاله بالفكرة والرسم، وشرف بما يمنح الفكرة روحاً، والرسم امتلاء ورواء أبعاد، وتحت مظلة الحب التي ترفع نخب توأم العشق التليد. الفن يوحد المسافات، ويستظرف الوحشة، ولعل ذلك استلهام صحراوي مجاور ومؤانس.

وكان الكاريكاتيري العتيد يصادق ما هو سيري وشعبي، ويوظف النص الحكائي كينونة لونية، فيلتقي العاشقان؛ لا، بل يمتحان «تففيزا» عوالمياً ولا حدوداً ومواهب غير مسبوقه ولافتة:

فأن ينسب كل من عنترة وعبلة إلى عالم ما بعد العولمة، ويظهران أماناً في ملعب كرة القدم، وفي المولات، ويتابعان الأخبار، وينشغلان بالكمبيوتر، ويرتديان لباس الرياضة، ويحملان الموبايل... إلخ، فهو تقدير من قبل الفنان إدلبي ومعه زوجته الفنانة شرف بأن

في اللحظة التي نتهجى فيها مفردة «التراث» نلتفت إلى الوراء، شعوراً اعتيادياً منا أنه ينتمي إلى الماضي، ولكن المعرفة الفعلية لا تنصح بهذه الالتفاتة حصراً؛ إذ لو كان التراث يتموقع في الماضي، لما انشغلنا به، نحن وغيرنا، وبطرق شتى، فهو يمتد إلى المستقبل بعمق، وهو يقبل التحدث بأكثر من لغة، وقابلية «الهضم» المعرفية هذه، تترجم خطورته إلى جانب أهميته، بالنسبة إلى من يرتحل إليه، وهو يقيم وجهه صوب الآتي. حسن إدلبي فنان الكاريكاتير السوري، الإماراتي الإقامة، رحالة أزمنا في متخيله الفني، ومعه زوجته الفنانة المغربية وفاء شرف، حيث تتصاهر كل من الفكرة الرأسية والزخرفة الأفقية.

يشار هنا إلى الثنائي التراثي- الفولكلوري العربي عنترة وعبلة، وكيف أنهما شكلاً إلهاماً فتّي الطابع، وجد طريقاً له في معرض فني، ضم أربعين لوحة «ولا أدري ما مغزى هذا الرقم، ما إذا كان عفويّاً أم تأكد عليه في اعتباره نضوجاً لمعنى فكرة؟» وفي إطار فعالية مؤتمرية أقامها ملتقى «الراوي» في معهد الشارقة في أكتوبر عام ٢٠١٧م، تحت عنوان: «السير والملاحم»، لوحات تمضي إلى أرومة العاشقين: عنترة وعبلة: شبه الجزيرة العربية، ومسرح الصحراء الحي الوارف الظلال محتوي، وهو يتنفس في هيئة زخرية، كما لو أنها نسيج صحراوي متموج، والمعرض قائم إلى تاريخه. وربما عناوين مفصحة عن ذلك في الصحافة الخليجية خير تأكيد



حسن أدلبي ووفاء شرف



**أن يظهر عنترة وعبله أمامنا في ملعب
كرة القدم، وفي المولات، ويتابعان
الأخبار، وينشغلان بالكومبيوتر، ويرتديان
لباس الرياضة، ويحملان الموبايل...
فهو تقدير من إدلبي ومعه الفنانة
شرف بأن ما هو تراثي إذا كان يتموقع
ماضيًا، لكن ثراءه المكوّن له كتابة وآثارًا،
حيث إن وعي ما كان يترجم إلى وعي ما
هو كائن وما يأتي مستقبلاً**



برزا في الساحة، وأثارا انتباهًا، ويشهدان للثنائي الفني على أنهما عنترة وعبله في داخله، إنما يعيشان وهج التألف، وبراعة التوحد في روحية الفن، وما في ذلك من انتصار لفن يختصر المسافات، ويحوّل مرارة ما كان بين عنترة وعبله لأسباب معروفة إلى لقاء وامتناء بالحياة، وهي تعبير فعال عن أن الحياة تستحق أن تعاش، مثلما أن الفن يستحق أن يولى اهتمامًا، فكيف وهو يمنحنا مثل هذا الإكسير الروحي، ويخرجنا من ضيق المحلية إلى رحابة العالمية؟

ما هو تراثي إذا كان يتموقع ماضيًا، لكن ثراءه المكوّن له كتابة وآثارًا، حيث إن وعي ما كان يترجم إلى وعي ما هو كائن وما يأتي مستقبلاً.

وفي فن الكاريكاتير، كما هي لوحات إدلبي- شرف، ثنائية الحار والبارد، تمازجهما، ما يحفز فينا ملكة الانفتاح على ما هو خفي داخلنا، وهو عتبة الرؤية المثلى لما يغنينا روحًا ومراحًا.

إن مفهوم الذائقة الفنية ذات الثلاث المعتمد: الفن اللوني- الصوتي- الكتابي، يرينا كونية الرائع والدهشة، والفن في مبتدئه ومنتهاه فن الدهشة وسيرورتها، ولسان حالها. الفن لابس قبعات الإخفاء، لا قبعة واحدة، ووحده من يتفاعل مع هذه الأهلية الراقية «الفن بوصفه إدهاشًا وتنويرًا داخليين»، يمكنه الارتقاء بروحه فنيًا. ففي مجتمعاتنا، واليوم تحديدًا، تكون الحاجة إلى إدهاشات من هذا النوع، من مهام الذين يعبدون طرقًا غير سالكة، وينبرونها بآثارهم، وفي الوقت الذي تفصح هذه الآثار عن تلك المعرفة التي تخوّل هذا الفنان أو ذاك، لأن يوسع حدود النظر أبعد مما هو حسي بالذات، أي حيث يمتلك عنترة وعبله جدارة إقامة بيننا، وبين آخرين، وهم ينتقلان من نطاق المسرود عنهما، إلى مضمار السرد عمن منجمها بطاقة انتماء مختلفة، وجنسية حضور بأشكال مختلفة، وما في ذلك من هارموني اللون وأبعاد المرسوم من خطوط وهيئات وتلوينات، حيث تستحيل الصحراء نفسها مجالًا يضح ظلًا مزخرفة محلية البصمة.

لعل إدلبي بالذات، بموهبته التلقائية كقابلية إبداع أولى، كان على موعد مع هذا الثنائي، وثمة «جمهور متعدد» في انتظاره، من خلال قابلية تعامل مع الثنائي ذاك، ولا بد أن البعثات معلمات إدلبي وملهماته، لا بد أن دقة ملاحظاته، وقراءته الصامتة ذات الصدى تقديرًا لنفوس من حوله، وراء هذا الانشغال الفني، وهو يروّض وحشة الغربة عينها في ذاته، إنها مسيرة أخرى في لائحة مسيرات إدلبي، وفراة القراءة البصرية للزمان والمكان، إذ إن عنترة وعبله اللذين يعيناننا، هما خاصته، ويشيران إليه، فلولا الثنائي: إدلبي- شرف، لما

رائدٌ آخر... من رُوّاد الطيران في الحضارة الإسلامية

خالد بن عبد الكريم البكر باحث سعودي

يزهو كثيرٌ من المثقفين المسلمين بمنجزات الحضارة الإسلامية وإشراقاتها على الفكر البشري؛ إذ قدّمت نماذج ورؤى مبتكرة في مختلف نواحي الحياة (من عقيدة وفقه، وطب وصيدلة وعقاقير، وفلك، وحساب، وجبر، وأدب وشعر، وتاريخ، وجغرافيا)، فساهمت في دعم مسيرة الحضارة الإنسانية وفي تشكيل شخصيتها. بل اتصفت ببعدها التواصلية وانحيازها إلى مخالطة الأمم والشعوب وتقنين التعامل معها، وارتداد المجهل والدروب ووصف مسالكها وبلدانها. ولقد تجلّت الأشكال التواصلية التي امتازت بها الحضارة الإسلامية في مظاهر شتى جسدها رحلات الحج، ثم كُتِبَ البلدانيات، فأدب الرحلة بصفة عامة. غير أن الفعل الحضاري في ذهنية المُبدعين يأبى إلا أن يخرج عن السياق ويُفكر خارج الصندوق، إذ لم يقنع المسلمون بما نالوه من ظفر في البر والبحر، بل اتجهت أفكارهم وتمددت مخيلتهم إلى ما وراء ذلك (أو ما فوقه). إلى الفضاء الفسيح الذي ضربه القرآن الكريم لهم مثلاً وحثّةً للتدبر في مُنع العزیز الحکیم، وحيث تصفّ الطير وتقبض في أجوائه ما يمسكهن إلا العزیز العليم.

١٠٤

متنوعة من ألوان المعرفة الشائعة في عصره حتى قيل عنه: إنه دائرة معارف جامعة متنقلة؛ إذ أجاد الفلك فابتكر آلة لمعرفة الوقت أطلق عليها اسم «المنقانة» وأهداها إلى أمير الأندلس الأموي محمد بن عبد الرحمن (٢٣٨ - ٢٧٣ هـ) ونقش فيها أبياتاً من إنشائه، جاء فيها:

ألا إنني للدين خيرُ أداة

إذا غاب عنكم وقت كل صلاة

ولم تُر شمسٌ بالنهار ولم تُر

كواكبٌ ليلٍ حالِكِ الظلمات

بيُمن أمير المسلمين محمدٍ

تجلت عن الأوقات كل صلاة

وبرع في الكيمياء حتى زُمي بالشَّعْبَذَة، وتفنن في نظم الشعر فكان يغشى مجالس أمراء الأندلس الأمويين منشداً ومتكسباً من ممدوحاته لهم، وحذق الموسيقى فكان يُحسن الضرب على العود ويضع ألحاناً مبتكرة، ثم اكتسب شهرته العريضة من محاولته للطيران، حيث قيل: إنه كسا نفسه بالريش وصعد بعض الأسطح المجاورة وبدأ التحليق لكنه سقط، وصارت قصته تلك مجالاً لتندر معاصريه ومنافسيه من

تلك كانت على ما يظهر من مُسْتَبَات التفكير في الطيران، وأخرى نجدها في معراج النبي صلى الله عليه وسلم إلى السماوات العلى، إذ احتلت هذه الحادثة الجليلة مكانة كبرى في نفوس المسلمين، ولعلها أوقدت في النفوس جذوة علمية للتفكير في الطيران. وثالثةً نقرأ ملامحها فيما أخبر به النبي صلى الله عليه وسلم من أن الصحابي الكريم جعفر بن أبي طالب له في الجنة جناحان يطير بهما. ثم حين يقرأ المسلم قوله تعالى: (فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأْتَمَا تَضَعُ فِي السَّمَاءِ كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللَّهُ الرَّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ) «الأنعام: ١٢٥» لا بد وأن تترك في ذهنه تصوراً على نحو من الأنحاء في كيفية وجوده في طبقات الجو.

تلك المعطيات التي أوجزناها فيما تقدم؛ تدعو إلى القول بأن جذور فكرة الطيران ذات عناصر إسلامية خالصة؛ فلحضارة الإسلام قصب السبق في زرع الفكرة في التراث الإنساني المشترك، حيث استقر في الذهن أن أول محاولة للطيران قام بها رجلٌ من أبناء الحضارة الإسلامية، وذلك هو «عباس بن فرناس» ت ٢٧٤ هـ، الذي عاش في الأندلس خلال القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وكان رجلاً مشتتلاً على صنوف

الشعراء، حيث تعرض له الشاعر مؤمن بن سعيد في قصيدة له، وجاء فيها قوله:

يَطْمُ عِلْبُ الْعَنْقَاءِ فِي طَيْرَانِهَا

إِذَا مَا كَسَا جُثْمَانَهُ زَيْشٌ قَشْعَمٌ

وقد أفرد له (إلياس تيريس سادابا: Elias Teres Sadaba) بحثاً في مجلة الأندلس:

Elias Teres Sadaba: Abbas ibn Firnas, ٢٦ Al-Andalus, vol xxv, año 1960, pp. 239-249

ويبدو أنه ساد اعتقاد أن صنع عباس بن فرناس في الطيران هو محاولة يتيمة في التراث الإسلامي لم تعقبها محاولات مماثلة، ربما بسبب إخفاق التجربة الفرانسية.

وعلى الرغم من التسليم بريادة عباس بن فرناس في هذا المجال؛ فإن محاولته للطيران لم تكن وحيدة في تراثنا الإسلامي؛ فقد جرت بعدها بنحو مئة عام أو أقل محاولة ثانية، لكن في المشرق الإسلامي هذه المرة، كان بطلها علمٌ من أعلام اللغة والأدب في الفكر الإسلامي، وذلكم هو الجوهري صاحب الصّاح! واسمه «أبو نصر إسماعيل بن حماد» ويصفه ياقوت بأنه من أعاجيب الزمان، ذكاءً وفطنة وعلمًا. واللافت هنا هو سر العلاقة بين اللغة والأدب وبين الطيران! إذ مرّ بنا من قبل أن عباس بن فرناس كان شاعرًا مجيدًا.

فهل للرحلة بين

الكلمات واشتقاقاتها

والرحلة في طلبها من

مظانها دورٌ في ذلك؟ أم أن خيال

الشاعر يرتفع إلى آفاق عالية فيطير من

فضاء الشعر إلى السماوات العُلى؟

أيّ ما كان الأمر؛ فقد عُرف عن الجوهري ولعه الشديد بالأسفار والتنقل، «وكان يؤثّر السفر على الحضر، ويطوف الآفاق، واستوطن الغربية على الساق، فزار العراق، والحجاز، وخراسان، والدامغان، ونزل نيسابور وفيها جرت محاولته للطيران. حيث روى الرواة في ذلك أنه عرضت له وسوسة فانتقل إلى الجامع القديم بنيسابور، فصعد سطحه، فقال: «أيها الناس، إني قد عملت في الدنيا شيئاً لم أسبق إليه -ربما كان يعني هنا تأليفه كتاب الصّاح- فسأعمل للآخرة أمراً لم أسبق إليه»، وضم إلى جنبه مصراعي باب، وتأبطهما

بحبل وصعد مكاناً، وزعم أنه يطير، فوقع فمات..

كان ذلك في سنة ٣٩٣هـ، وقيل ٤٠٠هـ.

لقد ظن الجوهري أنه سبق إلى التفكير بالطيران، ولم يكن الأمر كذلك -كما هو معلوم- فلعله لم يسمع بمحاولة ابن فرناس من قبله في بلاد الأندلس، أو أنه أراد أن يقول بأنه أول من تبني هذه الفكرة في المشرق الإسلامي. وفي هذا ما يفتح مجالاً لإثارة تساؤلات حول عدم زواج مثل هذه الأفكار الجديدة في أنحاء العالم الإسلامي، رغم أنهم ضربوا أمثلة رائعة في التواصل العلمي والثقافي عبر الرواية وأسانيدها والكتاب وإجازاته؟

والوجه الآخر من التساؤل؛ هو حول عدم استكمال مثل هذه المحاولات ومراكمتها ونعميق تجربتها والبناء عليها حتى تستوي مشرعاً إبداعياً ناجحاً، رغم أن الأوساط العلمية كانت تُدرك أهمية استكمال المشروعات العلمية والمناهج الجديدة في البحث النظري أو في العمل الإبداعي، مثلما فعلوا في كتب معاجم الرجال التي أكمل لاحقاً فيها عمل السابق وذيل عليه ووصله، أو مثلما فعلوا في كتب تواريخ المدن أو أدب الرحلات، أو حتى في مشاريع المياه وهندسة الري، أو أعمال الزخرفة والبناء؟

فعباس بن فرناس لم يفكر أحدٌ من أبناء بلده بمتابعة تجربته وتطوير فكرته، بل إنه هو نفسه لم يكرر هذه المحاولة مرة أخرى، رغم أنه نجا من الموت واكتشف سبب وقوعه على الأرض! ومردّد ذلك في تقديره هو أن هذه

المحاولات لم يلتفت

إليها الناس واعتبروها ضرباً من

الجنون، بل صارت ميداناً للتندر

والتشنيع بصاحبها، كالذي فعله

الشاعر مؤمن بن سعيد بغريمه

عباس بن فرناس. وحسبك أن تقرأ

في المصادر أن ما قام به الجوهري

في محاولته الطيران، إنما هو إثر

إصابته ب«الوسوسة»!

تمثال عباس بن فرناس في بغداد

از دایه از انعام وارد کویند محرمه را که تشبیه کرده اند بنری که تمام
 در آن نر آب خور و آن کوکب را که بر دوش چپ است و آنرا
 که بر پای سیم است و آنرا
 که بر کت چپ است و آنرا
 که کت ابط است و آنرا
 دورست از محرمه خزان
 مشرق نعیم صا در کواکب تشبیه کرده اند بنعیم که آب خورده باشد
 و باز کشته و آن دو کوکب را که بر کوش شمالی است از کمال ظمین
 خوانند و آنرا که بران چپ و ساقست هر دوین کویند **کوکب** که کوکب
 بیت و شست از صورت و کرد بر کردان از کواکب مرصع و چتر
 نیست و عبان دو کوکب را که بر فرق دوم است سعد الذیج کویند
 تشبیه کرده اند و کوکب نیز را بنای تشبیه کرده اند و کواکب کویند
 که بکوسپند که اورا فنج کنند و آن دو کوکب روشن که بر دنبال
 است بچین **کوکب** که کویند
 کواکب او چهل و دو کوکب
 از صورت و سه خارج از
 صورت و عرب آن دو کوکب
 نیز را که بر دوش راست
 سعد الملک کویند و آن دورا که بر کتب چپ است با این که در دشت
 جدی است سعد السعود و آن پس را که بر دوش چپ است سعد یلع
 زیرا که بعد میان دو کوکب که سمت از بعد میان سعد و ذیج



و آنرا تشبیه کرده اند بدانی کشوده که چیزی فرو برود و گویند در آن
وقت که باری تعالی حکم فرمود که یا ارض امانی ماؤ که این دو کوکب
طالع بود و آن پس را که بر دست راست است یا آنکه بر پاهای



است سعد الا خبیثیم گویند زیرا که چون
از طلوع کند سوام پنهان شوند در زیر
زمین از سیر ما و آن کوکب نیز را
که بر چشم حوت است از جهت جنون و ضعیف
گویند و بعضی طایفه گویند که **کوکب الحوت** و **کوکب**

کوکب اوسی و چهار است از صورت و چهار خارج از صورت



و آن پوششک دو همک است یکی را
همک مقدم خوانند و آن بر پشت
فرس اعظم است در جنوب و آن
دو کوکب بر جنوب کوکب زین است

و میان این دو همک خطی متصلست بر تعرج **مصل** فی الصور الجنونیه
هی الکوکب التي فی النصف الجنوی من الکرة و هی خیمه عشر
صورت مواقع آن یاد کرده شود و آنست الله تعالی با اسماء آن و
آن بر مذاهب بجهان و آرای عجم چنانکه پیش ازین گفته شد



کوکب مصل و آن بر صورت

چون است یکی اول او در ناحیه
مشرق بر جنوب کوکب جمعی دیگر
او در ناحیه مغرب و پس آن سحر

الكتاب أقل قليلاً من البهلوانات،
وأعلى قليلاً من الوحوش المدرّبة

رسائل

جون شتاينيك

ويومياته

كان الروائي الأميركي الحاصل على جائزة نوبل جون شتاينبك (١٩٠٢-١٩٦٨م) مُعْزَمًا بعبارة للفيلسوف والمنظر الشهير رالف والدو إيميرسون (١٨٠٣-١٨٨٢م)، طالما أوردتها في رسائله تقول: «..الموهبة وحدها لا تصنع كاتبًا، يجب أن يكون هناك رجلٌ قويٌّ وراء أي عمل يُكْتَب». كانت هذه باختصار نظرة شتاينبك لمسألة الكتابة. يعودُ شتاينبك ليشرح وجهة نظره قائلا: «كُتِبَ عددًا كبيرًا من القصص، لكنني لا أزال أجهل آلية كتابة قصّة، لا أعرف إلا شيئًا واحدًا: أن أجْزِب حظي وأواصل الكتابة». ينتمي شتاينبك إلى صنف الروائيين المؤمنين بأنّ الكتابة ليست لهوًا ولا ترفًا، بقدر ما هي وقود الحياة وحطب نارها.

رواية «شرق عدن». كتب شتاينبك على دفترٍ أزرق، فجاء الكتاب بمثابة مراسلات ثلاثية، أبطالها شتاينبك وصديقه المحرّر كوفيتشي والكتاب نفسه. وكان شتاينبك في التاسعة والأربعين حينما شرع في كتابة هذه الرواية، أي في سنّ ناضجة تسمح له بالتحرّر من مخاوف الكاتب المبتدئ، إلا أنّه على العكس تمامًا، كان يشعر كأنه يخطو أوّل خطوة في عالم الكتابة.

لنقرأ الاقتباسات التالية من يوميات شتاينبك إلى صديقه كوفيتشي: «تكمّن قوّة الكتابة وجمالها في محاولة الروائي في العثور على رموزٍ تعبّر عما يعجز الكاتب عن التعبير عنه بالكلمات..». «الكتاب أقل قليلًا من البهلوانات، وأعلى قليلًا من الوحوش المدرّبة..». «مهمّة الروائي أن يصعد ويهبط، أن يوسّع رثّة أفكاره.. أن يشجّع نفسه على الاستمرار في الكتابة..». «ينبغي أن يكون كلّ فصل من الرواية وحدةً قائمة بذاتها... أيها الكاتب، سأخبرك بشيء: في اللحظة التي تخترق فيها روح الكتاب عظامك، ستكون قادرًا على مواصلة الكتابة، وعندها ستأتي الحكمة وحدها دونما عناء..». «طالما أردتُ واجتهدتُ، وصليتُ إلى السماء لأكون قادرًا على الانتهاء من كتابة رواية «شرق عدن»، وسوف نرى إن كنتُ قادرًا على كتابتها أم لا». «عزيزي باسكال... أشعرُ بقلّة حيلة وأنا جالس لأكتب هذه الرواية، ولا يسعني إلا أن أردّد: «صلّوا مِن أجلي». «لو أنّ هناك سحرًا ما في كتابة قصّة، وأنا واثق أن كل كتابة تنطوي على هذا السحر، فمرجعه أنّه لا توجد وصفة جاهزة يمكن تمريرها من شخصٍ إلى آخر لكتابة رواية أو قصّة، ويبدو أنّ الوصفة السحرية تكمن في أعماق كل كاتب، وعليه أن يُخرجها ويقنع القارئ بها». «لا أنكر أنني أعاني دائمًا خوف

يقول شتاينبك في يومياته: «إن كانت الكلمات المكتوبة قد أسهمت بشيء نحو تطوير حياتنا أو حضارتنا بوجه عام، فأظنّ أن أعظم إسهام يكمن في النتيجة التالية: الكتابة العظيمة هي مادّة نكتئ عليها لنواصل حياتنا، هي أمّ نستشيرها في أمورنا كما كنا نفعل صغارًا، هي حكمة نستخلصها من الحياة إذا تعرّنا، هي قوّة نستعين بها على الضعف، هي شجاعة مجسّدة تشدّ من أزرنا في حربنا ضد الجبن والخوف..». في كتابه «مذكرات رواية»، الصادر عن دار بنجيون سنة ١٩٩٠م، يروي شتاينبك تفاصيل كتابة روايته «شرق عدن»، وذلك من خلال مجموعة من الرسائل التي كتبها لصديقه باسكال كوفيتشي، الناقد والمحرّر الأدبي بدار فايكنغ للنشر. اعتاد جون شتاينبك في صباح كل يومٍ من ٢٩ يناير إلى ١ نوفمبر ١٩٥١م كتابة رسالةٍ إلى صديقه باسكال كوفيتشي، كانت أشبه - وفقًا لتعبير شتاينبك نفسه- بالقيام بتمرينات إحماءٍ يومية قبل بداية يوم العمل.

الكتابة مبارزة حامية

وصف شتاينبك هذه التمرينات بأنها الطريقة التي يحافظ بها على لياقة ذراع رأسه، ليجيد التسديد، وكأنّ الكتابة مبارزة حامية، وعليه الاستعداد جيّدًا لمن يبارزه. كتب شتاينبك هذه الرسائل إلى صديقه باسكال بصفة يومية كي يوثّق فيها رحلته الشاقّة مع كتابة رواية «شرق عدن»، ومسار الرواية، وتدقّق الأحداث، أو توقّفها، والوسائل التي كان يجربها للتخلّص من حُبسة الكتابة التي كانت تصيبه أحيانًا. كتب شتاينبك الرسائل على الصفحات اليسرى من دفتره، تاركًا الصفحات اليمنى فارغةً ليدوّن فوقها أحداث

مُتَبَتَّة في غرفة الكتابة، مزروعة فوق رأسه ترصد مشاعره الحماسية أحياناً، والسلبية غالباً تجاه جودة ما يُكْتَب. لنقرأ الشذرات التالية من دفتر يوميّات رواية «عناقيد الغضب»: ٣١ مايو ١٩٣٨م: «سأحاول تحرير دفتر يوميّات يسجّل أيام عملي في الرواية، والجهد المبذول كلّ يوم، والنجاح الذي تَمَكَّنْتُ -قدر استطاعتي- من إحرازه... أريد معرفة كيف تسير الأمور...». «٥ يونيو... أشعر أنّ جهازني العصبي قد اسْتَنْزَفَ تماماً... أمل ألا أكون عرضة لانهايار عصبيّ وشيك...». «٩ يونيو... لا بد لهذا الكتاب أن يكون جيّداً.. بأيّ ثمن...». «١١ يونيو: لا أملك حياةً طويلة، وعليّ إنجاز الكتاب قبل انقضاءها. للمرة الأولى في حياتي أعمل على كتاب حقيقي...». «٨ يوليو: كيف ستبدو الرواية بعد انتهائي منها...؟.. مجرد تساؤل...! ٢٤ أغسطس: أعصابي تكاد تفلت مِنِّي.. أوْدَ لو أنني تواريت عن الأنظار... أين ذهب النظام الذي وضعته لنفسي...؟ هل فقدت السيطرة...؟». «٧ سبتمبر: هناك أشياء كثيرة تدفعني نحو الجنون... أخشى أن يتفكّ الكتاب إلى شظايا... ولو حدث ذلك، سأتفكّت أنا أيضاً.. ليتني لم آخذ موضوع تأليف الكتاب على محمل الجدّ هكذا، إنه مجرد كتاب مصيره الموت عمّا قريب، كما سيكون مصيري أيضاً...». «٤ أكتوبر: كسلي الشديد يُطَوّقني... عليّ كسر هذا الطوق...».

كتابة السطر الأول من الرواية، لكن أنْعلَم شيئاً؟ كم هو رائع ذلك الخوف والسحر والبريق الذي يمسّ روح الكاتب حيث يضع السطر الأول فوق الورقة، أه.. الكتابة ذلك العمل الغريب.. الغامض..».

في نهاية رسائله إلى صديقه باسكال، وبعدما فرغ من كتابة الرواية، يتحدّث شتاينيك عنها كأنما يتحدّث عن روح إنسانية فارقتة، فيقول: «..الكتاب مثله مثل الإنسان، يجمع بين الذكاء والخُفق، بين الشجاعة والجبن، بين الجمال والفُحْج.. انتهى الكتاب بغتةً..إنه شيء أشبه بالموت.. وما أقوم به الآن قدّاس جنازتي على روحه...». «..انتهيت من الكتاب، وتساورني الآن رغبة حادة في أن أجهش بالبكاء.. بات (يقصد صديقه باسكال): أعذ إليّ الكتاب في الحال.. أريد إعادة كتابته من جديد، أو اتركني كي أحرّقه.. لا تتركه وحيداً يعاني البرد وسط الكتب وهو على هذه الحالة...». «.. لعلّك تعلم جيّداً عزيزي بات أنّ الكتاب لا ينتقل من الكاتب إلى القارئ، بل من القارئ إلى الوحوش والأسود، أي للحزّرين الأدبيين، والناشرين، والنقاد، ورفوف العرض في المكتبات، وكأنما يُركل من قدمٍ إلى أخرى..».

كان شتاينيك يكتب تلك الرسائل إلى صديقه باسكال كوفيتشي على الصفحات اليسرى من دفتره الأزرق الكبير، تاركاً الصفحات اليمنى فارغةً ليدوّن فوقها أحداث رواية «شرق عدن». وكأنّ شرق عدن هي الصفحة اليمنى حيث يكتب الرواية، وغرب عدن هي الصفحة اليسرى حيث يدوّن الرسائل، فيتحوّل الدفتر إلى جنة عدن حقيقية. الحقيقة أنّ هذه لم تكن للمرة الأولى التي يستعين فيها شتاينيك بالرسائل واليوميّات على الكتابة. ففي الوقت الذي كتب فيه روايته الأشهر «عناقيد الغضب»، كان شتاينيك يحزّر دفتر يوميّات سرّي، يسجّل فيه وقائع يومية تتعلّق بمعاناته وقت كتابة الرواية. تتحدّث هنا عن اللدة من أواخر مايو ١٩٣٨م حتى أكتوبر من السنة ذاتها. يستيقظ شتاينيك باكراً، فيسجّل في دفتره ما يتوقّع إنجازه، أو على الأقلّ ما يأمل في إنجازه. وفي المساء يُجمل الحساب الختامي لما أنجزه بالفعل. انتهى شتاينيك من كتابة «عناقيد الغضب» في سبعة شهور، بعدما حدّد مسبقاً مئة يوم فقط لانتهاء منها، بمعدل ألفي كلمة يوميّاً، بخلاف الوقت المخصّص لكتابة اليوميّات. دوّن شتاينيك في دفتره تفاصيل كثيرة تتصل بظروف كتابة الرواية وتطوّرها، والطموحات والإحباطات التي كانت تراوده في أثناء الكتابة. كانت اليوميّات بمنزلة كاميرا دقيقة



لا أنكر أنني أعاني دائماً خوف كتابة السطر الأول من الرواية، لكن أتعلم شيئاً..؟ كم هو رائع ذلك الخوف والسر والبريق الذي يمسّ روح الكاتب حيث يضع السطر الأول فوق الورقة، آه.. الكتابة ذلك العمل الغريب.. الغامض

لهات أنفاس لا ينقطع

تسير يوميات شتاينيك على هذه الوتيرة؛ عملٌ مستمرّ، حرقٌ متواصل للأعصاب وللأفكار وللهات أنفاس لا ينقطع. يرى دارسو شتاينيك أنّ كتابة اليوميات بهذا النهج الصارم لم يكن مَرَدّه إدمان العمل، بقدر ما كان رغبة مُلحّة لإنجاز أهمّ عمل قد يؤديه إنسان في حياته، يضيف شتاينيك: «حين أنهي هذا الكتاب لن أهتم كثيراً بمسألة موتي أو حياتي؛ لأنّ العمل الأساسي الأهمّ أنجز بالفعل، وهذا يكفي، ولو انتهيت سوف آخذ قسطاً من الراحة، قسطاً قصيراً لن يطول، أعلم أنّ حياتي قصيرة، وأن عليّ إنجاز كتاب آخر قبل أن تنقضي هذه الحياة». يواصل الروائي الأميركي جلد ذاته، مُستحثّاً إياها على مواصلة العمل بقوله: «كنت أظنّ أنّي أنجز يومياً نزرًا يسيراً جيداً، وبمجرد انتهائي من الكتابة، ينتابني شعورٌ بأنّ ما كتبت ليس سوى شيئاً متوسط القيمة، لم تكن كتابتي يوماً بالجودة التي كنت أحلم بها، وهو ما يشعرني بحزن عميق.. أحسّ أنّ قدميّ تنزلقان، كما كانت حياتي... ها هو هذا كاتب شاب يريد التحدّث إلّى.. ماذا تريد...؟ هه.. أن تصبح كاتباً..؟ ماذا يُمكنني أن أخبرك..؟ لسّ كاتباً من الأساس حتى أنصحك بشيء.. أنا على يقين من شيء واحد فقط.. وهو أنّ ما كتبتّه رديء».



في سنة ١٩٥٠م، يرسل شتاينيك الدفتر إلى باسكال كوفيتشي، مشفوعاً برسالة يقول فيها: «طلال راودتني الرغبة في التخلّص من هذا الدفتر، فالأمور التي يضّمّها تصف معاناة شخصية للغاية». في المقدمة الطويلة، والمزوّدة بشروح وتعليقات بيد المحرّر الأميركي «روبرت دي موت» ليوميات شتاينيك، التي صدرت عن دار فايكنغ للنشر، بعد وفاته تحت بعنوان «أيام العمل: يوميات شتاينيك (١٩٣٨ - ١٩٤١م)»، يصف المحرّر اليوميات بأنّها عملٌ مُلهم للمبدعين والكتاب الجدد، عصارة حياة وشاهد عيان على مخاض ولادة رواية عظيمة مثل «عناقيد الغضب». يعثر قارئ يوميات شتاينيك، ولا سيما المهتمّ بالكتابة الإبداعية، على كنزٍ حقيقي، ولكنّه كنز محاط بوحوش شرسة؛ فالكتاب لا ينتمي إلى نوعية كتيّبات «نصائح الكتابة» الوديدة الهادئة، بل على العكس، الكاتب هنا وهو يخاطب نفسه، لا يترقّق بها، بل يقسو عليها، ولا يأخذ بيدها، بل يضرب عليها بقسوة لتواصل الكتابة. من ضمن النقاط المهمة التي كان يؤكّد عليها شتاينيك دائماً في رسائله، فكرة الانتظام اليومي في الجلوس إلى المكتب، حيث يقول: «في الكتابة، تفرض عادة الجلوس إلى الأوراق نفسها فرضاً، فتمارسُ بذلك تأثيراً أقوى من تأثير الرغبة أو الإلهام. يتطلّب الأمر قدرًا من ممارسة الحزم مع النفس، حتي تتحوّل عادة كتابة عددٍ محدّد من الكلمات يوميًا إلى نظام صارم. لا أعرف عبارة: سوف أكتب حين أشعر بالرغبة في ذلك، فالإنسان إذا ما أعطى نفسه عذراً بسيطاً للامتناع، فلن ينجز شيئاً على الإطلاق، ربما ثمة أشخاص يمكنهم العمل بهذه الطريقة، أما أنا فلا. ينبغي لي أن أردّي الكلمات فوق الأوراق يوميًا، ولا فارق عندي بين ما إذا كان ما كتبتّه جيّدًا أم رديئًا». لكن شتاينيك لا يترك نفسه ولا الأجيال القادمة من الكتاب دونما أمل، فيقول: «ينبغي لكلّ كاتب أن يؤمن بأن ما يفعله هو أهم شيء في العالم، وعليه أن يتمسّك بهذا الوهم حتى إن تأكّد أنه على خطأ».



كاتب سياسي فرنسي أٌصدر «جينولوجيا الإسلام» و«الجهاد والموت»

أوليفيه روا:

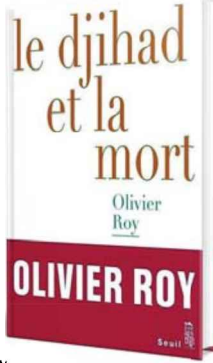
طرد ما هو ديني من المجال العام يسمح للإرهابيين
أن يندوا كالمدافعين الوحيديين عن إسلام مقهور

أوليفيه روا سياسي فرنسي، متخصص في الإسلام. وهو يدير البرنامج الأوسطي في المعهد الجامعي الأوروبي بفلورنسا في إيطاليا. ألف عددًا من الكتب، من بينها «جينولوجيا الإسلامية»، أما كتابه الجديد فهو «الجهاد والموت». ويقول أوليفيه روا: إن طرد ما هو ديني من المجال العام يؤثر على الإرهابيين، لكنه يسمح لهم بأن يُندوا كما لو كانوا المدافعين الوحيديين عن إسلام مغبون. بمناسبة ظهور كتابه «الجهاد والموت» يعود أوليفيه روا إلى موضوع القصور في تماسك المقترحات السياسية الحالية المتعلقة بالمعركة ضد العنف الجهادي. فهو يحذر كذلك من مغبة هستيريا النقاشات حول الإسلام، التي تديرها سياسة علمانية مبالغ في علمانيتها، وهو ما يسهم في تأجيج الظاهرة الراديكالية. هنا حوار معه حول كتابه الجديد والإسلام، أجرى معه لصالح موقع أتلانتيكو.

● **أتلانتيكو:** في كتابك المعنون بـ«الجهاد والموت» تحدثت عن العنف الجهادي وعملية «أسلمة الراديكالية» كيف تُقَمَّ إجابة فرنسا الحالية وتلك الإجابات التي تبدو أنها تشكل في سياق الانتخابات الرئاسية؛ ماذا بخصوص مقترحاتك؟

■ **أوليفيه روا:** لا توجد حتى اللحظة أية إجابة متماسكة. هنالك مبادرات من أجل تنفيذ جلسات «للشفاء من الراديكالية». كما لو أن الراديكالية كانت مجرد مرض وليست خيارًا واعيًا. قد يجدي هذا لأقل من خمسة عشر عامًا. وعلى نحو خاص فهو يطمئن العائلات (آباء المتحولين خصوصًا) مع أنني لا أصدق ذلك عندما يتعلق الأمر بهؤلاء الذين اختاروا عمدًا الراديكالية في

صورتها الإسلامية. من جهة أخرى هنالك خطاب أيديولوجي أكثر منه براغماتي بخصوص الإسلام الذي يتشكل على هيئة سياسة مبالغ في علمانيتها ويسهم في الراديكالية. ينطلق



هذا الخطاب من فكرة أن السلفية هي المدخل إلى الإرهاب وهو ما يعد من الناحية الإحصائية خطأ، ليستمر من ثم من خلال فكرة أخرى: إن كل علاقة دينية داخل الفضاء العام هي الدليل على إستراتيجية لأسلمة المجتمع، وهكذا فإنهم يجعلون من النقاب ومن البوركييني ومن الهلال بواذر على الانتقال إلى العنف. وهو ما يعد عبثًا بما أن الأشخاص المقصودين ليسوا هؤلاء على الإطلاق. إن ربّات البيوت اللواتي يرتدين النقاب أو العائلات التي تطلب قوائم بديلة للحم الخنزير في المقاصف (الذين هم فضلًا عن ذلك أبعد من أن يكونوا مسلمين: يهودًا، بوذيين، ويوجد بينهم نباتيون أيضًا) كل هؤلاء ليسوا حواضن لتجنيد الجهاديين. إن هذا الطرد لما هو ديني من المجال العام لا يؤثر في الإرهابيين (الذين يعيشون ويُجَنَّدون على هامش الفضاء العام) لكن يسمح لهم بالظهور كما لو كانوا المدافعين الوحيديين عن إسلام مقهور. في حين أن الإستراتيجية الجيدة هي على العكس من «إشباع» الحقل الديني بحيث يسقط زعم ديتش في تمثيل الإسلام داخل الخواء. خصوصًا أن الحاملين لمطلب التسامح إزاء الرموز الدينية ليسوا هم من الناحية السوسيولوجية السلفيين إنما على العكس طبقات وسطى هي في حالة حراك اجتماعي. أخيرًا فإن استبعاد ما هو ديني من المجال العام يؤثر في كافة الأديان ويسهم في خلق خواء روحي لا تستطيع العلمانية أن تشغله بما أنها تبدو ليست كممثل نظام من القيم، لكن كممثل كل من القواعد المنظمة من دون بعد

خطأ، الفكرة التي تقول: إن كل علاقة دينية داخل الفضاء العام هي الدليل على إستراتيجية لأسلمة المجتمع، وهكذا فإنهم يجعلون من النقاب ومن البوركييني ومن الهلال بواذر على الانتقال إلى العنف

■ إن نموذج الإسلام بالنسبة للجيل الثالث ليس إسلام أجداده بل إسلام آبائه. إنهم وقد تلقوا تنشئة فرنسية وصنعوا خياراتهم انطلاقاً من خيار آبائهم (كامتداد أو كتمارض وفقاً للظاهرة المعروفة بصراع الأجيال) ويمكن الرهان هنا في النظر إلى ما يجدونه في السوق بمصطلحات التقدمة الدينية. ولا يكمن الخطر هنا في الإرهاب لكن في الظاهرة السلفية التي تدعوهم إلى استخلاص النتائج من الفشل المحتمل في عملية الاندماج (لا يريد السلفيون الاندماج شأنهم في ذلك شأن السلطات الدينية الأجنبية المغربية أو التركية) ذلك ما يفسر أنه عوضاً عن منحهم إسلام أجدادهم انطلاقاً من أئمة فولكلوريين، جُلبوا من بلدهم الأصلي بتوجب عليهم مرافقة التحول في الحساسية الدينية (التي ليس من الضروري أن ترتبط بمتن ثيولوجي محدد) باتجاه إسلام جرى تهدئته. ليس قمع الرمز الديني هو ما يساعد، إنما يتوجب أن يتاح المجال لظهور أمكنة تأمل ثيولوجي، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في فرنسا إلا داخل إطار خاص أو داخل الإطار البابوي للأكراس.

● لقد أوضحت أن خرائط الإرهابيين وخرائط الأحياء المتوقعة أن تكون حواضن للإرهابيين لا تتطابق، وإنه ما من صلة بين أعمال الشغب المختلفة والثورات السياسية من جهة، والإرهاب من جهة أخرى. إذن لا يعد الإرهاب المرحلة القصوى في عملية الاندماج الفاشلة. والحال كذلك فإن المعركة ضد القالب الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للإرهاب وهو أمر يطرح بانتظام هو مسار خاطئ؟

■ يوجد على نحو جلي تقاطع بين الإرهاب وضواحي المدينة. بحسبة بسيطة فإن ٦٥٪ من الراديكاليين ينحدرون من الجيل الثاني. لكن عندما نرى أن أرياف الألب البحرية (...) تمد الحركة الجهادية بأعداد كبيرة من المتطوعين من السن سانت دونيز ومن مارسيليا. عندما نرى أن النورماندي وبروتان هي أماكن متقدمة لهداية الشباب الكاثوليكي إلى الإسلام الراديكالي حينئذ نقول لأنفسنا: إنه يتوجب علينا أن نعيد مساءلة الرابطة الميكانيكية بين الراديكالية والوضع

روحي. ولا شيء يجدي في معارضة «الهوية» المسيحية. بما أن هذه الهوية علاوة على ذلك وكما يذكر البابا ليست حاملة لروحانية (وإلا كيف نفسر واقع أنها تستوعب جيّداً العلمانية كما نراها لدى مارين لو بين).

● إن دراسة بروفيلات الجهاديين يقودنا إلى أن نستخلص من بين صفات أخرى صفتين غالبيتين عليهما: هيمنة الجيل الثاني ونسبة عالية من المتحولين. كيف يمكن أن نوضح أن الجيل الثاني هو أكثر تأثراً بالراديكالية من الجيل الثالث، في حين أن الجيل الأخير قد بلغ من الآن فصاعداً سن الرشد؟

■ لأنه مع الجيل الثاني (ومع المتحولين) تبلغ ظاهرة ضياع الهوية حداً الأقصى: لا يفهم الجيل الثاني الإسلام من خلال آباءه وذلك لأن الإسلام متجسد داخل ثقافة هي من الآن فصاعداً غريبة عنه. والحال كذلك فإنهم يقومون بإعادة بناء إسلام معياري بصورة خالصة من دون علاقة مع أية ثقافة. وضياح الهوية هذا هو بالنسبة لي مصدر العنف بشقيه الرمزي والواقعي، وذلك كما شرحت في كتابي «الجهل المقدس». بالطبع لم يتحول كل أعضاء الجيل الثاني إلى العنف. إذ صار بعضهم وثبياً وبعضهم الآخر يطالب بنمط غامض من الثقافة الإسلامية وآخرون يشيدون إسلاماً فرنسياً، وهناك من يمضي باتجاه سلفية ورعة من دون أن ننسى المتحولين إلى المسيحية.

● لقد أشرت كذلك إلى وصول «الجيل الثالث» إلى بلجيكا. هل تتوقع أن يتخذ الجيل الثالث بدوره مسافة عن إسلام أجداده ويتحول إلى الراديكالية؟



يوجد تقاطع بين الإرهاب وضواحي المدينة. عندما نرى أن أرياف الألب البحرية تمد الحركة الجهادية بأعداد كبيرة من المتطوعين... والنورماندي وبروتان هي أماكن متقدمة لهداية الشباب الكاثوليكي إلى الإسلام الراديكالي، حينئذ نقول لأنفسنا: إنه يتوجب علينا أن نعيد مساءلة الرابطة الميكانيكية بين الراديكالية والوضع السوسيو-اقتصادي

الإسلام الذي يغذي عنف الجهاديين يعود الجهاديون إليه؟ كيف يمكن منافحته؟

■ إنه إسلام أكثر جهادية من السلفية. إنهم لا يحترمون القواعد اليومية للهلل والصلوات من دون الحديث عن الحج الذي لا يؤدونه؛ فهم يفكرون في أنه بإمكانهم أن يشترتوا بموتهم كل خطاياهم. مكانة النساء ليست سلفية: إنهن يرتدين النقاب بالطبع لكنهن يقبضن على المسدس باليد. ويسافرن بمفردهن وغالبًا ما يتصرفن بوحي من لدن أنفسهن. يوجد هنالك نوعان من الرهانات إذن: فأولاً هنالك في السوق خيارات دينية أخرى ذات مصداقية. باختصار بدلاً من طرد ما هو ديني لكي يجنوا أقصى منفعة ممكنة من الراديكاليين بوسعهم أن يتيحوا المجال لظهور (من دون تنظيمه من أعلى) إسلام روحاني ومتكيف تحت أشكال هي فضلاً عن ذلك متنوعة بالضرورة، هنالك مطلب بهذا الخصوص ينبغي الاستماع إليه. لكن لكي نمضي إلى مدى أبعد، نرى أن هذا الزهد الشبابي يذهب إلى ما وراء الشباب المسلم. تفصح عن ذلك النقاشات والمتلازمة الكلومينية: في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٩٩ م هنالك إحصائية تقول بأن هنالك ٥٠ حالة من بين الذين يرجعون إلى مدرستهم لكي يقتلوا زملاءهم القدامى، وبطريقة في ممارسة العنف تُدَّكر (بالأحرى تسهم) بطرائق إرهابي ديتش. هنالك (ذلك ما أفكر فيه) أزمة في «الروحانية» بفعل إقصاء ما هو ديني، تقود كذلك إلى اختفاء كل روحانية. ليست لدينا روحانية علمانية على غرار نموذج حركة البنائين في القرن التاسع عشر. وإنه ليس الدفاع عن علمانية قمعية أو منظمة الشبهون لتناول «نفاق» نبيذ أحمر» التي سترشد الروح داخل المجال العام.

السوسيو-اقتصادي. ليس بوسعنا أن نفعل ذلك إلا إذا أَسْلَمْنَا من الخارج مشاغبي الضواحي والمواجهات مع البوليس. حينئذ نرى جيداً أن هذه التحركات الثورية لا تملك أية مرجعية دينية. وهي لا تفيد إلا أن شباباً من أصول إسلامية وليس أمامهم سوى خيارين إما مطلب العدالة أو إستراتيجية عصابات التجار في سبيل تأمين النطاق الجغرافي لنشاطهم التجاري، وكما رأينا في مارسيليا لا تملك هذه العصابات أي شيء من الإسلام. إنها تستأنف التقليد القديم للمافيا الإثنية (التعاون ظاهرة متكررة حتى لو كانت موسومة بالجثث) باختصار هنالك مبررات قوية للنضال من أجل التحسين الاقتصادي والاجتماعي للضواحي، لكن ليس بالضرورة من منظور الكفاح ضد الإرهاب.

● **فندت أيضاً فكرة المعركة السياسية وفكرة الإرهابيين الذين يستأنفون معركة آبائهم أو يُجَنَّدون لمبررات معاصرة (فلسطين). والحال كذلك كيف تفهم مبررات العنف الجهادي؟**

■ الإرهابيون من أصل مغربي لا يتحدثون عن معركة الجزائر لكن عن «الحروب الصليبية». الجهاديون يتبعون ديتش الذي يرى أن أسوأ خصم هو حزب الله، وهي الحركة الأكثر تأثيراً ضد إسرائيل. أخيراً بقتالهم ضد كل الشيعة فهم يسهمون في تشطي العالم الإسلامي. إنهم يحيون في إطار تصورات سياسية متخيلة لا تمت بصلة للخارطة الجيوبوليتيكية للشرق الأوسط. إنه متخيل الخليفة الذي ينخرط في السيطرة على العالم. وبكل تأكيد فإن هذه البيوتوبيا لا تملك أي حظ من التحقق. إننا نرى فجأة كيف ينزلق ديتش تدريجياً نحو رؤية تنبؤية تكون فيها الحرب الحالية مجرد علامة على نهاية الأزمنة، أكثر من كونها وسيلة لخلق مجتمع إسلامي. وهو ما يتوازى مع الرؤية الزهدية للشباب. وإني لأُدَّكر بأنهم جميعاً ماتوا في أفعال عنف قصدية في حين لا يقدم موتهم أية فائدة. إن ما يكمن في قلب خيارهم الشخصي هو مشروع الموت وليس الأمل بغد مشرق. إن ديتش يفتنهم بخطابه النبوي وبسيطرته على جماليات العنف الوحشية التي تصنع منهم أبطالاً سلبيين. إنهم في النعيم وليسوا في نكران الذات العسكري.

● **إذا كانت المعرفة الدينية لدى الراديكاليين محدودة فإن الرجوع إلى الإسلام هو شيء مركزي. أي نوع من**



فيصل دراج
ناقد فلسطيني

سيرة ذاتية

النزول إلى دمشق (٤)

يختلط فيها الانتباه بالشroud: دمشق من خضرة ونور وعاصمة الأمويين. أيقظت كلماته في مخيلتي صورة لمدينة خضراء لا تعرف الظلام.

وصلنا المدينة مساء، دخلناها من حي الميدان، كما قال السائق، الذي بدا مرشدًا. أعقبت حي الميدان حارات ضيقة، لم تفلح الكهرباء في طرد ظلمتها. أقنعتني، بلا سبب، أن فيها مخازن للحبوب والجلود المدبوغة

أربع سنوات في قرية سورية، أعقبها رحيل إلى دمشق. بقينا في النكبة، وبقيت النكبة فينا. كان الفصل خريفًا، والطريق بين القرية والقنيطرة لا جديد فيه. ووراءنا مودعون قلائل، والحصان الكسير الذي كان يحتضر غاب عن النظر. نظر إلينا، ونحن نغادر القنيطرة، عجوز وقال: «عليك بالشام عند مزاحمة الأقدام». فهمت من كلامه القليل، وأعادني إلى معلّم القرية، الذي قال مرة، بنبرة



ضفاف نهر بردى وساحة الشهداء بدمشق، المرجة عام ١٩٥٨م



**يتقاسمنا، نحن الفلسطينيين، شعور
ملتبس، نرتاح إلى تأزر دافئ في
مناسبات وعد بلفور وتقسيم فلسطين
ومجزرة دير ياسين... وكان يلزمنا أيضًا
شعور بالمرارة والكآبة: لو كنا كخيرنا
لما سقط علينا عطف ومتواليات من
الوعود، ولو كان قميصنا كغيره لما كثر
الكلام عن «لطخة سوداء» تتوسطه**



على أطرافه أشجار رمان يابسة، تحاذيها شجرة تين إلى جوارها قبر أحد «الأولياء». كان البيت ينفتح صباحًا على مدينة يتصاعد منها الضباب، ويشرف ليلاً على غوطة تؤنسها أنوار مرتجفة، وفي ليالي الشتاء الغائمة كانت الغوطة تفتersh ظلامًا واسعًا، وتحلم بألوان الفصول القادمة.

ما زلت أذكر مدرستي ومديرها الكردي محمود مهدي إستنبولي، بشعره الخفيف الأصهب وببرّته الأنيفة وشغفه بالنظافة والخط الجميل وذكره المستمر لفلسطين. كان يطلع في مشيته، يدعم قدمه اليسرى بيده اليسرى، بإيقاع منتظم، كما لو كانت اليد القوية امتدادًا للساق المريضة، أو كانت الساق المتمردة امتدادًا ليد مطيعة. كان يكافئ المجتهدين بالكتب، ويعتبر كتب مصطفى صادق الرافعي هدية عالية خاصة: السحاب الأحمر وحديث القمر، فإن بلغ رضاه مداه، أضاف كتاب: الإسلام دين ودنيا، الذي سقط اسم مؤلفه من ثقب الذاكرة. وأذكر المعلمين: حسن هاشم الدمشقي القصير القامة البالغ الأناقة الدقيق الشاربين، كما لو كان في تأنقه يعوّض ما ينقصه، ورياض آلّه رشي، في ريعان شبابه تلازمه أناقة رقيقة، إن مشى بين التلاميذ سقط عليهم الصمت، ونادر قره شولي، النحيف الطويل المخلص لقهقهته المتطاولة والمخلص أكثر لمعطف رمادي طويل يلزمه في جميع الفصول. كان الأخير كثير الغياب، وكنا نظنه كثير المرض، إلى أن عرفنا أنه «موقوف» من «المكتب الثاني»، لكونه عضوًا ناشطًا في حزب سياسي يعارض السلطة. ما أذكره أن تلاميذ المدرسة الابتدائية،

والأسلحة القديمة، وأنها عامرة بأصداء فرسان رحلوا من زمن بعيد. دخلت السيارة، على غير توقّع، طريقًا معتّمًا تحف به الأشجار، يفصل بين «حي الأكراد»، الذي نقصده، وأجزاء من المدينة. قال السائق - المرشد: إن غوطة دمشق تحيط بالمدينة من الشرق إلى الغرب، تتسلل إلى بيوتها، تظلل أحياءها، تجمل صباحاتها، تغدق عليها فاكهة متنوعة. تخيلت، بعد حين، أن الغوطة أم واسعة الأطراف، وأنّ دمشق ابنتها «المدلّة»، وأن «الفيحاء»، جاءت من فاكهة عمرها آلاف السنين.

سكنّا «حي الأكراد»، في الشمال الشرقي من المدينة، كان الحي يتاخم جبل قاسيون الذي كانت فيه نبتة قصيرة لها مذاق زعتر فلسطين، قبل أن يجتاحه البناء ويحوّله إلى هضبة أليفة تتسلقها بيوت سوّيت على عجل. بعد دخولي مدرسة «عثمان ذو النورين»، أيلول - ١٩٥٣م - تعرّفت على معالم المكان: نهر يزيد، أحد أنهار المدينة الخمسة، الذي كان يشتد في الشتاء ويوحي بهيبة غير متوقعة، «بيت الأربعين» المعلق في الجبل والمحوّط بالاحترام والقداسة، مشفى ابن النفيس الذي يقع شرق المكان، ويعالج الأمراض المعدية، جامع يونس آغا، مبتدأ الحي، الذي ينفتح على الغوطة شرقًا، وساحة شمدن آغا، المفضية إلى حي «الشيخ محيي الدين»، حيث مسجد المتصوّف ابن عربي وقبره.

عرفت حي الأكراد بحاراته الصاعدة، نحو الجبل، وبيوته المحاذية لنهر يزيد، وحفريات الماء (الفيجة)، التي تلازم بدايات الحارات جميعًا، ومساجده المغسولة ليلاً ونهارًا، وأهله الطيبين، وملازمهم الصارمة. كان البسطاء منهم يتجولون في الشوارع «بقبقاب خشبي» يسحبونه براحة، و«بيجاما» واسعة صالحة، ربما، لكل الأمكنة والأزمنة. لم تكن هذه العادة خاصة بالأكراد وحدهم، وهو ما حمل المربي الفلسطيني خليل السكاكيني، صاحب اليوميات الشاسعة، أن يدعو دمشق، التي أقام فيها أشهرًا في العهد العثماني؛ مدينة القباقيب.

الحي الكردي واللاجئ

أخذ الحي الكردي، من نهاية خمسينيات القرن الماضي، اسمًا جديدًا: ركن الدين. لكن ذاكرتي اعترفت، ولا تزال، بالأول لا بغيره، كما لو كان اللاجئ يعترف بما وصل إليه و«استقر» في سكن. اقترن الاسم ببيت قديم،

بعد التلميذ السوري الكردي، يصعد المنبر التلميذ الفلسطيني الوحيد في المدرسة ينشد بخجل قصيدة شوقي: «سلام من صبا بردى أرق، ودمع لا يكفك يا دمشق». ومع أن بين الصوتين فرقاً في الأداء كانت المدرسة، مديراً ومعلمين وتلاميذ، تغمر الفلسطيني بالثناء والتصفيق. يقف على المنبر حائزاً، تسقط من عينيه دموع، وينزل ويلوذ بالصمت.

بعد مطلع الألفية الثالثة، وأنا مسافر من دمشق إلى عمان، ركبت مع سائق يلف رأسه بكوفية وقليل الكلام. سألته: الأخ من دمشق، أجاب: نعم، سألته ثانية: من أين، أجاب: حي الأكراد. قلت له: أعرفه وكنت في مدرسة «عثمان ذو النورين»، أجاب: كنت فيها وقال: اسمي أحمد كم نقشي. كانت السنون قد غيّرت أشياء فينا وفي دمشق وجبل قاسيون الذي لم يعد جبلاً، ونهر يزيد الذي أهلكه الجفاف. وتبادلنا الكلام عن ذكريات هاربة، إلى أن سألته: هل ما زلت تذكر «يا مدبر الكون؟» قال بحماس حزين: نعم، وما زلت أغني، وغنى وأبكي قلبي، كان صوته شظايا من الصوت القديم.

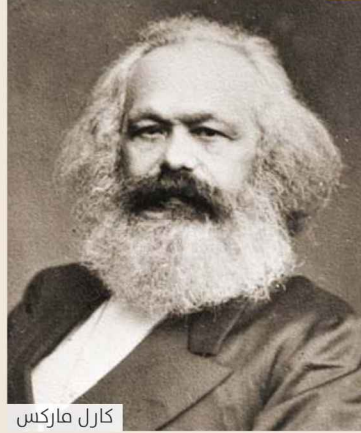
أذكر من ذلك الزمان، وقد ترددت على «ثانويات» متعددة، أن فلسطين، كانت محور النظر ومركز خطابات وشعارات ومقالات ورسومات وأغاني وكتب ومناسبات تستنفر البديع والبلاغة والقصائد... كان يتقاسمنا، نحن الفلسطينيون، شعور ملتبس، نرتاح إلى تأزر دافئ في مناسبات وعد بلفور وتقسيم فلسطين ومجزرة دير ياسين... وكان يلازمنا أيضاً شعور بالمرارة والكآبة: لو كنا كغيرنا لما سقط علينا عطف ومتواليات من الوعود، ولو كان قميصنا كغيره لما كثر الكلام عن «لطخة سوداء» تتوسطه.

قلادة في صدر الدنيا

كنا نسعد، في الثانويات المختلفة، حين نعرف أن بين المدرسين فلسطينياً أو أكثر. نباهي بهم، كما لو كنا نبرهن عن شهادة نحتاجها: «نعلّم الإخوة السوريين ونتعلّم منهم»، لا فرق إلا اللجوء وأمور غالية سقطت في الطريق. كان المدرسون الفلسطينيون يعلمون، غالباً، الإنجليزية،

في ذلك الزمان، كانت لهم ولاءات حزبية، وكان الجميع في ذلك الزمان يتخذ من فلسطين مدخلاً للكلام.

بعد أكثر من ستين عاماً، وتداخل العسل والصدأ والرماد، ما زلت أذكر بحنين باحة المدرسة كل يوم خميس. كان المدير والمعلمون، يقفون بين تلاميذ توزعوا على صفوف مستقيمة، أخذت مسافة عن مركز «الباحة»، حيث منبر خشبي يكتمل بدرجتين خشبيتين إضافيتين تساعدان صبية حظهم من النمو قليل. كان المدير يطلب من «أحمد كم نقشي» نشيداً وطنياً. يصعد التلميذ. بوجهه الشاحب وعينه الواسعتين، إلى المنبر، ويطلق صوتاً شجياً وإلى الحزن أقرب: «أخي جاوز الظالمون المدى، فحق الجهاد وحق الفدى»، فإن بلغ الجملة القائلة: «أرى اليوم موعدنا لا الغدا» جاء تصفيق صاحب، يوقفه المدير بحركة من يده. يشكر المدير التلميذ: ويأتي على ذكر محمد عبد الوهاب، ويثني على الشاعر المصري: «علي محمود طه». يتضحك الأستاذ



كارل ماركس

«إستنبولي» قليلاً ويقول بنبرة حاسمة: أحمد، الآن دور «الموَال»، حينها يشتعل وجه التلميذ بهجة وألقاً، يضع يده اليمنى على أذنه، ويطلق العنان لصوته: «يا مدبر الكون ويا عاطي الخلايق نعم، ما خالفت أمرك يوم...». ينطلق الصوت راضياً، يعلو ويرتفع ويصعد ويتصاعد، ثم يشفّ ويصبح أكثر حناناً ويختم، متأسياً، بكلمة أقرب إلى الآهات: يا ربي!

**مع أن الزمن العربي الذي نعيش
يسخر من الذاكرة، فإن وقائع من
دمشق الخمسينيات استقرت في
الذاكرة بلا رحيل... كان هناك ذات مرة
نهر ومدينة وصبية يختلفون في
أفكار ساطع الحصري وحسن البنا
وكارل ماركس**



محمد عبد الوهاب



ساطع الحصري

نتعمّد الاقتراب منهم، ونفرح إن كانوا محبوبين من التلاميذ، حال «إبراهيم عودة»، الطويل القامة الكثيف الشعر، الذي ترجم رواية للأميركي جون شتاينبك، وحرص على لهجة فلسطينية خالصة، يعابث بها التلاميذ ويزجرهم، ويكرر أن القدس «قلادة في صدر الدنيا»، وأنّ هواء «رام الله» يثلج الصدور. وكان معه في «التجهيز الثالثة»، بلغة ذلك

الزمان، فلسطيني آخر أقل طولاً؛ محمد النحوي. يشدّ قامته في مناسبة وعد بلفور، ويضبط نظارته الطبية، ويتحدّث عن القدس والأرض وصغد ويدخل إلى الصف، بعد «الخطبة»، دون أن يغادره الغضب. كان «تجهيزنا» يجاور المستشفى الإيطالي، قريبة من «عرنوس» والجسر الأبيض والصالحية، وستغدو لاحقاً ثانوية: جول جمال.

لم يكن التلميذ في خمسينيات دمشق الأقلّة بحاجة إلى «الكتب» ليصبح مثقفاً. كان فضاء المدينة الثقافي - السياسي يحزّره من الثقافة الكُتبية الجامدة، نعرف ما يدور في العالم من عناوين الصحف المتنافسة، التي تتجاوز الثلاثين، وتتعزّف على جديد الثقافة من واجهة المكتبات المتعددة. فعلى مقربة من «التجهيز» كانت مكتبة صايغ، مقابل «البرلمان» اشترت منها، الطبعة الأولى الإنكليزية لرواية همنغواي: العجوز والبحر ١٩٥٤م، مؤجلاً قراءتها إلى لحظة سعيدة قادمة، وإلى جانبها مكتبة أوسع، ماتت منذ زمن طويل، اشترت منها رواية أرسكين كالدويل «طريق التبغ» وسألت الزمن أن يسعف لغتي الإنكليزية.

كنا كتلاميذ مقبلين على الحياة - صبية لم يراهقوا بعد - تنافس داخل الصف وخارجه، تجذبنا دور السينما، التي فاق عددها الأربعين، وملتحق بالمظاهرات ونخترعها، وتداول مجلات: الرسالة والرواية والهلل - الآتية من مصر، ونثني على أحمد حسن الزيات ونوجه تحية إلى جورج زيدان، ويلا مسنا البكاء ونحن نقرأ المنفلوطي، وتمتعنا قصص الحيوان في كليلة ودمنة، وننظر بدهشة إلى الرسوم التي كان جبران خليل جبران يدرجها في قصصه.

وكان لنا تنافسنا الغريب في شراء روايات أجنبية شهيرة، ترهقنا مالاً لأنها جميلة الغلاف، حال طبعة جميلة لرواية هيرمان ميلفل موبي ديك، كانت تزينها من الداخل رسوم «ريكويل كنت». كنت أنبهر بالصياد المبتور الساق وبالحوت الأبيض الهائل وبصاحب الجسم الموشوم الذي كان أبوه ملكاً. لم تكن في أيام السعادة نساء الرّبّان المستبد الذي يقود بحارته إلى الهلاك، ولا نكتثر بصياد حيتان عصابي ينتهك براءة الطبيعة. عشنا سعادة بريئة خفيفة التكاليف، تأتي إلينا مع ضباب الغوطة الصباحي ونظرات التلميذات العابرات الناعسات العيون المحملات بأريج الياسمين. وحين ابتعدت السعادة سألنا: لماذا كنا سعداء؟ ولم يكن العثور على الجواب سهلاً، فالإجابات، كل الإجابات، تقصّر عن الأسئلة، وتأتي متأخرة.

ومع أن الزمن العربي الذي نعيش يسخر من الذاكرة، فإن وقائع من دمشق الخمسينيات استقرت في الذاكرة بلا رحيل: فاض نهر بردى (عام ١٩٥٥م ربما) ومنع السير بين بوابة الصالحية ومحطة الحجاز، وخرج أساتذة الجامعة في مظاهرة تهتف ضد حلف بغداد، وأسقطت مظاهرات الطلبة حكم العقيد أديب الشيشكلي.. كان هناك ذات مرة نهر ومدينة وصيبة يختلفون في أفكار ساطع الحصري وحسن البنا وكارل ماركس.

لم نقصد العلم في ذلك الزمان كانت تعلمنا الحياة، وكانت دروسها أوسع منا. ولأسباب لم أتبيّنها زهدت، مبكراً، بالمنفلوطي وأدب الدموع، واحتفيت بشخصية جان فالجان، في رواية فيكتور هوغو «البؤساء»، ذلك العادل العاثر الحظ، الذي طارده الحياة وطارده مساخر الحياة حتى تلاشى.

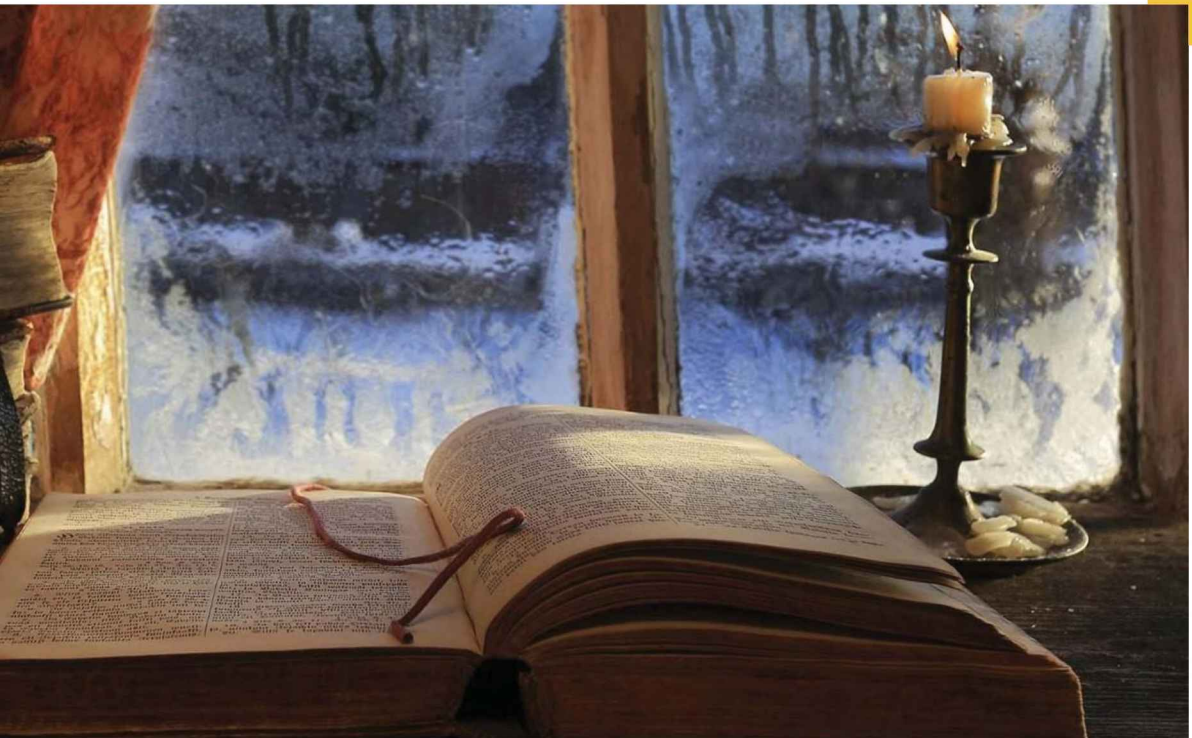
رسالة إلى دورين.. قصة حب أن تحب كاتبًا، فهذا يعني أن تحب أنه يكتب

جيرار هيرش مفكر نمساوي

ترجمة: أشرف القرقي شاعر ومترجم تونسي

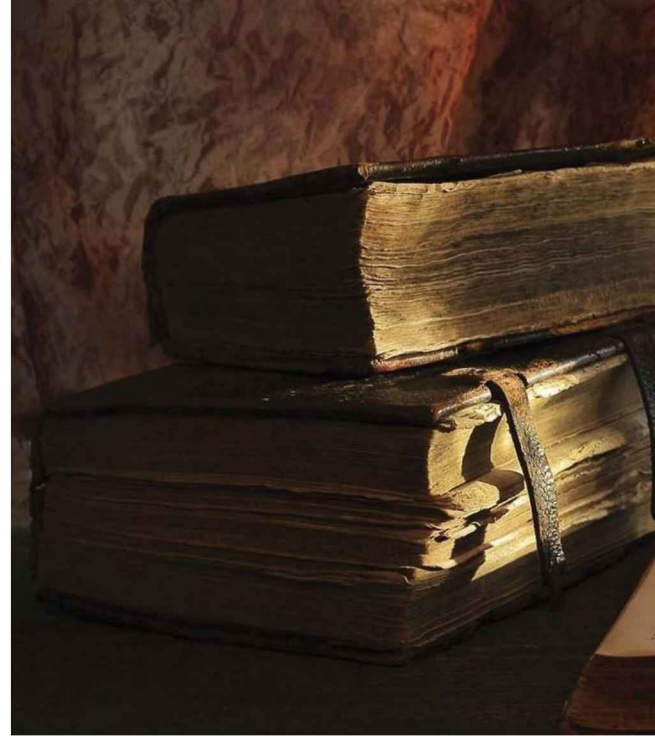
وُلد جيرار هيرش في فيينا سنة ١٩٢٣م من أب يهودي، تاجر خشب وأم كاثوليكية أصغر من الأب بخمس عشرة سنة. سنة ١٩٣٠م، تختار العائلة لقبًا أقل إحالة على يهوديتها: هورست، اللقب الذي شاع في الأوساط الفرانكفونية على أنه لقبه الأصلي، إذ لن تتوقف المسألة هنا. سيواصل جيرار تبديل أسمائه كما لو أنها أقنعة تحميه من العالم الخارجي المرعب. فبعد دراسته في سويسرا، تحصل على شهادة الهندسة في الكيمياء. ثم أبدى اهتمامًا كبيرًا بالفلسفة والفكر، خصوصًا بعد اطلاعه على كتاب «الوجود والعدم» لجان بول سارتر. فتجاذبه إثر ذلك منزعان: الأول وجودي تغذيه أسئلة الطفولة وهواجش حضوره في عالم الحرب العالمية الثانية بجذور يهودية، والثاني ماركسي اقتصادي. وقد حملهما معًا اسم أندري غورتز، مُنظرًا وجوديًا سارتريًا في مرحلة أولى وناقداً لماركسيّة اقتصادية ومحللاً مؤسسًا لما بعد الرأسمالية. ودون انفصال عن غورتز، ظهر ميشال بوسكيه اسمه المستعار الآخر، الذي يحمل شخصية الصحافي المهتم بالمجال السياسي الاقتصادي وعلاقاته خاصة بما هو إيكولوجي (بيئي).

١٢٠



ولكنَّ أمرًا طريقًا يتعلّق بتجربة هذا المفكّر والفيلسوف. وهو أنّه ابتداءً نشر أعماله واختتمها بمؤلّفين أدبيين في الترجمة الدّاتيّة، منحاً له وبشكل ما صورة الكاتب الأديب. كان الأوّل كتاب «الخائن» المنشور سنة ١٩٥٨م. وقد عرض في نصيب منه لعلاقته بحبيبته دورين كايّر، مانحاً إياها اسماً مستعاراً كذلك وهو كاي. وبعد قضاء ثمان وخمسين سنة من الحياة المشتركة مع هذه المرأة التي صارت زوجته ورافقتها في شتّى مراحلها الفكرية والمهنية، بل كان لها دور مؤسّس في تشكّل مشروعه الكتابي عامّة، كتب غورتز «رسالة إلى د. قصّة حبّ». لقد احتاج العاشق أن يكشف لا عن مشاعره لزوجته فحسب، إنّما أيضاً ليقرّ بدورها في تشكّل تجربته الفكرية. ومن خلال السّرد في هذا الكتاب، تنكشف طبّات عميقة وحيّة من فلسفة هذا الكاتب وتبين صلتها بحضوره في العالم، أي كيف تتشكّل الفلسفة خارج كرسى الجامعة بل في الحقيقة العامة، على حدّ عبارة إميل سيوران، أو في الطّريق إلى المرقص حيث اجتمع غورتز وحبيبته لأوّل مرّة، أو في أيّ مكان آخر يحلّ فيه الإنسان ممثلاً بحواشه وكيّنوته. من هذا الكتاب، نقتطف المقطع التّالي:

لم يكن لديك أيّ مكان يخضك في عالم البالغين. وكنت محكومة بأن تكوني قويّة لأنّ عالمك برمته كان هشاً. لطالما



شعرتُ بقوّتك متزامنةً مع هشاشتك الكامنة. كنت أحبّ ضعفك المتغلّب عليه، معجباً بقوّتك الهشّة. كان كلّ واحد منّا طفلاً للهشاشة والصّراع. وقد جُبلنا لكي يحمي الواحد منّا الآخر، على نحو متبادل، من نفسه. كنّا نحتاجُ إلى أن نخلق معاً، الواحدَ بواسطة الآخر، المكان من العالم الذي كان قد أنكر علينا في الأصل. ولكن ليتّم ذلك، كان يجدر بحبّنا أن يكون أيضاً ميثاقاً من أجل الحياة.

لم أضغ كلّ هذا أيضاً بهذا الوضوح من قبل. كنْتُ أعرفه في أعماق نفسي. وأشعر أنّك كنت تعرفينه بدورك. لكنّ الطّريق كانت أطول ممّا يسمح لهذه الثّوابت المعيشية أن تجترح مسلّكاً ما في طريقي في التّفكير والفعل. كان علينا أن ننفلص في نهاية السّنة. لقد انفصلتُ عن عائلتي في سنّ السادسة عشرة. وتحتّم عليّ أن ألقبها مجدّداً في سنّ الخامسة والعشرين تقريباً، بعد أن انتهت الحرب. لقد أصبحت حينئذٍ غريبة بالنّسبة إليّ، تماماً مثلي بلدي. قرّرت في ذلك الوقت أن أعود إلى لوزان خلال أسابيع قليلة. لكنّك قد شعرت بالخوف على الأرجح من أن تستبقيني العائلة وتستعيدني. أعارنا صديق شقّته من أجل يومينا الأخيرين. تحضّلنا إذن على سرير حقيقي ومطبخ، حيث أعددت وجبة حقيقية. وذهبتا فيما بعدُ إلى المحطّة معاً، وفي صمت. أفكّر اليوم أنّّه كان ينبغي علينا أن نقيم خطبتنا في ذلك اليوم. في تلك اللّحظة المحدّدة، كنت مستعدّاً لذلك. على رصيف المحطّة، أخرجتُ من جيبي سلسلة الساعة الدّهبيّة التي كان ينبغي أن أعيدها لأبي، وثبّتها حول رقبتك.

خلال زيارتي لفريبّنا، أوتيتُ الصّالة الكبيرة للشّقة، آلة البيانو التي فيها، مكتبتها ولوحاتها. كنْتُ أحبس نفسي فيها صباحاً. وأغادر خلسة في المساء لأستكشف أنقاض المدينة القديمة. ولم أكن أرى أفراد عائلتي إلّا عند وجبات الطّعام. كنْتُ بصدد إعادة كتابة الفصل الثّاني من مقالة: «التّحوّل الجماليّ، الفرح، الجميل» وأقرأ «ثلاثة جنود» لدوس باسّوس وكذلك «مفهوم الوساطة في فلسفة هيغل» (لست أضمن دقّة العنوان). في نهاية يناير، أعلمتُ أمّي أنّني عائد لـ«بيتي» في لوزان، من أجل عيد ميلادي. «ولكن ما الذي يشدّك إلى ذلك المكان؟»، سألتني. أجبتها: «غرفتي، وكتبي، وأصدقائي، وامرأة أحبّها». لم أرسل إليك سوى رسالةٍ وحيدة، أصفُ فيها فريبّنا وذهنيّة أهلي، راجياً ألاّ تلتقي بهم أبداً. في ذلك اليوم، أرسلتُ لك برقيّة: «إلى السّبت محبوبتي».

أعتقد أنّك كنت في غرفتي عندما عدتُ. كان بالإمكان فتح قفل الباب بواسطة موسى أو دبوس شعر. وكان الشهر حينئذٍ

شخصيتين غير قابلتين للانسجام. أتذكر يوم الثامن من مايو. إنه اليوم الذي قيمت فيه أمي إلى لوزان. قررت حينئذ أن نذهب معًا لقاتها في المنزل الذي تقيم فيه، عند الساعة الرابعة.

جلسيت أنت في قاعة الاستقبال، بينما ذهبت لأعلم أمي بقدمونا. كانت مستلقية على السرير حاملة كتابًا. «لقد جنث مع دورين»، قلت لها. «أريد أن أقدمها لك».

«من هي دورين؟»، سألت أمي. «ماذا لدي لأفعله معها؟».

«أنا وهي، سوف تزوج».

خرجت أمي عن طورها. وأبانت كل الأسباب التي كان هذا الزواج، استنادًا إليها، مرفوضًا تمامًا. «إنها تنتظر في الأسفل-قلت لها- ألا تريد لقاءها؟». «لا». «إذن، أنا ذاهب».

«تعال. لنذهب -قلت لك- إنها لا تريد لقاءك». كنت توشكين على جمع متاعك، حين نزلت السيدة الضخمة، أمي، الدرج قائلة: «دورين، عزيزتي. كم أنا سعيدة للتعرف

فبراير. وبما أن موقد الخشب الصغير كان مطفأً، فإن الركوب إلى السرير مثل الوسيلة الوحيدة للحصول على الدفء. إن دقة الذكريات التي احتفظت بها تكشف لي إلى أي حد كنت أحبك وإلى أي حد كان الواحد منا يحب الآخر.

خلال الأشهر الثلاثة التي تلت ذلك، عزمنا على الزواج. كانت لدي اعتراضات مبدئية وأيديولوجية. وكنت أرى الزواج مؤسسة برجوازية. وأعتبر أنه يسئ قانونيًا ويصير اجتماعيًا، العلاقة التي، بقدر ما تكون موسومةً بالحب، تصل شخصين فيما هو الأقل اجتماعيةً ليهما. يملك الرابط القانوني نزوعًا، بل يتخذ لنفسه مهمة أن يستقل بنفسه إزاء التجربة ومشاعر الطرفين. كنت أقول أيضًا: «ما الذي يثبت لنا أنه بعد عشر سنوات أو عشرين، سيتطابق ميثاقنا من أجل الحياة مع رغبة ما سنصيرها؟».

إجابتك كانت حتمية: «إذا كنت تتحد بشخص ما طيلة الحياة، فإتكما تضعان حياتكما موضع اشتراك وتتجنبان القيام بما يقيس أو يعارض هذا الاتحاد. إن بناء قرانكما هو مشروعكما المشترك. ولن يكون لكما أبدًا الانتهاء من إثباته، أفلقته وإعادة توجيهه بحسب الظروف المتبدلة. سنكون ما سنفعله معًا». كاد ذلك أن يكون سارتريًا.

شخصيتان غير قابلتين للانسجام

في شهر مايو، توصلنا إلى قرار مبدئي. وكنت قد أبلغته لأمي، راجيًا منها أن ترسل إلينا الوثائق اللازمة. فأجابني بواسطة وثيقة في علم الخط تقضي بأننا، أنا وأنت، نملك

خلال السرد، تنكشف طبائ عميقة وحيّة من فلسفة هذا الكاتب وتبين صلتها بحضوره في العالم، أي كيف تتشكل الفلسفة خارج كرسى الجامعة بل في الحقيقة العاقبة، على حدّ عبارة إميل سيوران، أو في الطريق إلى المرقص حيث اجتمع غورترز وحبيبته لأول مرة





ألبير كامو



دوس باشوس



جيرار هيرش

بالمأوى الذي أجده في تجربة عجيبة، أخشى عليها من أن تُختطف من قبل الواقع. ورافضاً في أعماق نفسي ما يقتضي من فكرة الزواج وحقيقته هذه العودة إليه.

بقدر ما تسعفني ذاكرتي، لطالما كنت باحثاً عن عدم الوجود. لذا كان عليك أن تعلمي لسنوات طويلة كي تجعليني أتحمل مسؤولية وجودي هذا. وهذا العمل، فيما أعتقد، لم يكن منتهياً أبداً.

هناك طرق أخرى عديدة لتفسير تحفّطي من الزواج واعتراضي عليه. وهناك أبعاداً نظرية وأيديولوجية في هذا التحفّظ تُعقّلُ. لكنّ معناه الأول كامئٌ فيما اختزلته للتوّ.

قمتُ إذن، ودون حماسة، بالإجراءات الإدارية التي يقتضيها زواجنا. كان عليّ أن أثبت أنّه لم يكن لذلك أيّ صلة في ذهنك بشزعنةٍ ما أو إشراك اجتماعيٍ لارتباطنا. كلّ ما كان يعنيه ببساطة، هو أننا كنّا معا بحقّ، أنني كنت مستعدّاً لأن أبرم معك هذا الميثاق مدى الحياة الذي يعدّ من خلاله كلّ منّا الشخص الآخر بوفائه، إخلاصه ورقّته. لقد كنت دائماً وفيةً لهذا الميثاق. لكنّك لم تكوني متأكّدة من أنّه بإمكانني أن أظلّ وفياً له بدوري. كانت تحفّظاتي ولحظات صمتي مغذّيةً لشكوكك، حتّى جاء يوم الصيف ذاك الذي قلت لي فيه بهدوء: إنك ما عدتَ ترغبين في انتظار قراري أكثر من ذلك. لقد كنتِ قادرة على فهم عدم رغبتني في أن أحيا حياتي معكِ وتحبّذين في هذه الحال أن تهجريني قبل أن يتمرّق حبنا في الخصومات والخيانات. «الرجال لا يحسنون الانفصال -كنتِ تقولين- أمّا النساء فيفضلن أن تكون النهاية واضحة». كان الأفضل بالنسبة إليك آنذاك أن نبتعد من بعضنا لشهر، حتّى أملك الوقت الكافي لأقرّر ما كنت أريده.

إليك أخيراً». أريحيتك المهيمنة، رفّكت المكشوفة... كم كنتُ فخوراً بك أمام هذه السيّدة الكبيرة التي كانت تتبجّج بالتّربية التي منحتها لابنها. وكم كنتُ فخوراً بازديادك للأسئلة الماليّة التي كانت تمثّل بالنسبة إلى أيّ عائقاً معطّلاً لاتّحادنا.

كان لكلّ شيء أن يكون الآن أبسط من قبل. المخلوق الأكثر إشراقاً في الأرض مستعدّ لمشاركة حياته معي. كنت مدعّوّة للمجتمع الزّافي» الذي لم أحتك به قط. وكان الأصدقاء يحسدوني والزّجال يلتفتون إليك حين كنّا نمشي معاً مشابكين أيدينا. لماذا اخترت هذا اليهودي التمسائيّ الفاقد للمال؟ على الورق، كنتُ قادراً من خلال استدعاء هيرو ولياندر، وتريستان وإيزوت، وروميو وجوليت، أن أبرهن أنّ الحبّ هو الافتتان المتبادل لذاتين، فيما لديهما ممّا هو الأقلّ قابليّةً للكشف والاشترك الاجتماعيّ والأكثر تمّنعاً عن المهامّ والانتماءات الثقافيّة والصّور المتعلّقة بهما، التي يفرضها عليهما المجتمع. كان باستطاعتنا أن نضع كلّ شيء تقريباً موضع اشتراك، لأنّه لم يكن لدينا تقريباً أيّ شيء في البداية. كان يكفي أن أسلم نفسي لعيش ما كنتُ أحياء آنذاك، لمحبة نظرتك أكثر من أيّ شيء آخر ومحبة صوتك، ورائحتك، وأناملك المدبّبة وطريقتك في سكن جسدك، حتّى ينفتح المستقبل كلّهُ أمامنا.

وفي المقابل، كنتِ قد وقّرت لي إمكانية الفرار من نفسي والمكوث في مكان آخر، كنتِ فيه الرسولة. معكِ، كنتُ قادراً على منح عطلةٍ لحقيقتي. وكنتِ متممّ عدم تحقّق الواقع، الذي أشكّل جزءاً منه، الذي كنتُ أشتغل فيه، منذ سبع سنواتٍ أو ثمان، بواسطة نشاط الكتابة... حاملّة بالنسبة إليّ للقوسين الذين يحيطان بالعالم المهذّب، الذي أقيم فيه لاجئاً، بوجود غير مشروع، حيث لم يكن المستقبل يتجاوز عندي الأشهر الثلاثة. لم أكن أرغب في العودة إلى الأرض، ملتصقاً

أعمال الشاعر

أوكتافيو باث - شاعر مكسيكي

ترجمة: محمد محمود مصطفى - مترجم مصري

غادر الجميع المنزل. في نحو الساعة الحادية عشرة لاحظت أنني قد دخنت آخر سيجارة لدي. ولما كنت لا أود الذهاب إلى الخارج في الريح والبرد، فقد فتشت سدي في كل مكان عن علبة سجائر. لم يعد أمامي شيء سوى أن أرتمي معطفي وأنزل السلام (أسكن في الطابق الخامس). كان الشارع جميلاً، وإن كان مهجوراً، وكانت تزيينه مباني عالية ذات طوب رمادي، فضلاً عن صفين من أشجار الكستناء العارية.

١٢٤

**عندما تنزف يداي وترتجف أسناني،
وأهتز مسحوقًا بالظمأ والغبار، أتوقف
برهة لأتأمل أعمالي: لقد أمضيت
النصف الثاني من حياتي أكسر الحجارة
وأحفر الجدران، وأحطم الأبواب، وأزيل
العوائق التي وضعتها بين الضوء وبين
ذاتي في النصف الأول من حياتي**

السنين حتى أصل إلى هناك، إلى الجانب الآخر، إلى الضوء والهواء الطلق. والآن عندما تنزف يداي وترتجف أسناني، وأهتز مسحوقًا بالظمأ والغبار، أتوقف برهة لأتأمل أعمالي: لقد أمضيت النصف الثاني من حياتي أكسر الحجارة وأحفر الجدران، وأحطم الأبواب، وأزيل العوائق التي وضعتها بين الضوء وبين ذاتي في النصف الأول من حياتي.

كالألم الذي يواصل طريقه بين الأحشاء التي تستسلم والعظام التي تقاوم، مثل حد يحيط بالأعصاب التي تربطنا بالحياة، نعم، ولكن أيضًا كالفرح المبالغ، مثل فتح باب مشرع على البحر، كالنظر إلى الهاوية، كالوصول إلى القمة، مثل نهر من ألماس يخترق الصخور، مثل شلال أزرق يسقط مع انهيار التماثيل والمعابد البيضاء، مثل طائر يحلق، وبرق يهبط، كرقعة أجنحة، ذروة الدموع، كالتهام ثمرة فاكهة في النهاية. أنت يا صرختي، يا ينبوع ريش النار، يا جرحًا واسعًا يئنّ كانفصال كوكب عن جسد نجمة، سقوط سرمدى في سماء الصدى، في سماء من مرايا تتضاعف وتدمرك، وتجعلك لا تعد ولا تحصى، تجعلك لا نهائيًا وتجعلك مجهولًا في آنٍ.

* في إحدى المقابلات مع أوكتايفيو باث (عام ١٩٨٨م) يقول الكاتب عن «أعمال الشاعر» ما يلي: «يدور الموضوع حول معاناة الشاعر اليومية مع اللغة، ويدور كذلك حول الرؤى التي تهدد اللغة... إن وعي الشاعر ما هو إلا مسرح لألعاب لغوية قاسية تدفع لاستفزاز الكاتب أو لإلهامه... من يدري؟ إنها رؤى فظيعة ومخيفة... لقد حاولت هنا أن أثير فكرة الحياة الليلية، ليست الحياة اللاواعية، بل الحياة الواعية، التي تعد شاهدًا أو متأمّرًا، بل أحيانًا ضحية للهوى وللزمن».

مشيت نحو ثلاثمئة متر في مواجهة الريح الجليدية والضباب المائل إلى اللون الأصفر لأجد المحل مغلقًا. اتجهت إلى مقهى مجاور حيث كنت متأكدًا أنني سوف أعرّ على بعض الدفء، وبعض الموسيقى، والأهم من ذلك تلك السجائر التي نزلت لأبحث عنها. مشيت مرتجفًا عبر شارعين آخرين عندما أحسست بغتة، لا لم أحس، بل إنها داهمتني: الكلمة. لقد شلّنتي المفاجأة غير المتوقعة للحظة كانت طويلة بما يكفي لأن تعود أدراجها إلى الليل. وعندما استعدت توازني أمسكت بها من تلايب شعرها وهي تحلق. جذبتها نحو يأس من تلك الخيوط التي تمتد صوب اللانهاية كأنها حبال تمتد إلى مشهد سرمدى، كنقطة تيزغ، وتناى، وتبعد، وتبعد... كنت وحيدًا وسط الشارع وفي يدي الباردة الجريحة ريشة حمراء.

أتمدد في السرير، وأرنو لنوم عميق كنوم المومياء. أغلق عينيّ وأحاول ألا أصغي لذلك النقر الذي لا أدري من أي ركن من أركان الغرفة يصدر. أقول لنفسى: «الصمت يعج بالوضوء. وما تسمعه لست تسمعه في الحقيقة، بل تسمع الصمت». ويستمر النقر على نحو أعلى: إنه صوت سنابك خيل تعدو في حقل من صخور. إنها فأس ليس بمقدورها أن تسقط شجرة عملاقة، إنها آلة طباعة لا تطبع سوى بيت شعر ضخم من مقطع واحد ينبض مع نبضات قلبي. إنه قلبي الذي يرج الصخور، ويغطيها برداء من رغاوي، إنه البحر، موجة تحت سطح الماء في بحر تربطه سلسلة تكبو وتنهض، وتنهض وتكبو، وتكبو وتنهض، إنها مجارف جبارة من صمت يسقط في الصمت.

أكتب على طاولة الغسق، وقلمي ينثال بشدة على صدره، كما لو كان حيًا، يئنّ ويتذكر غابة الميلاد. يشرع المداد الأسود جناحيه العملاقين. ينفجر المصباح ويغطي كلماتي بشظايا الزجاج المكسور. شعاع ضوء حاد يجز يدي اليمنى، وأواصل الكتابة بذلك الجرح القطعي الذي ينضح بالظلال. يهبط الليل في الغرفة، ويقطع الجدار المقابل شفاهه الحجرية السمكية، وتذلف كتل هواء عاتية ما بين قلبي والورقة. يكفي مقطع واحد ليرج العالم رجًا، لكن الليلة لا مكان لكلمة واحدة أخرى.

أتقدم، بعسر بالغ، قيد أنملة كل عام. أحفر طريقًا عبر الصخور. شاخت أسناني وتكسرت أظافري لآلاف

قراءة الصور ومصور القراءة

١٢٦

لوحة للرسم أوجين دولاكروا

المور البصرية واللغة اللفظية أداتان أساسيتان يعبر بهما البشر عما يخبرونه من تجارب الحياة. وما الفنون البصرية والأدب إلا طرائق لاستعمال هاتين الأداتين فنيًا في التمثيل والتواصل. يرى بعض الدارسين أن هذين النوعين من وسائل الاتصال يختلف بعضهما عن بعض بشكل كبير، فيما يرى آخرون أن أهدافهما وسبل تحقق هذه الأهداف تبدو متشابهة بطريقة تبعث على الدهشة. وسوف نعلم في السطور التالية إلى توضيح جوانب من هذه الاختلافات والتشابهات.

يعتمد كل من الكلام والإدراك البصري على الصورة، لكن ذلك لا يدني بهما إلى حال التطابق بحيث يمكن القول: إن إدراك صور الكلمات يتم بالكيفية ذاتها التي يتم بها إدراك صور العالم الطبيعي التي تنعكس على السطوح الشبكية للعينين. والخبرة التي نحوزها حينما نفتح عيوننا ونُعَرِّض أنفسنا سلبياً لحضور العالم الخارجي، تعدُّ من الخبرات الأقرب إلى مادة الرؤية الخام الطبيعية. إن انعكاس ذلك العالم الخارجي داخل النطاق الذي يغطيه حقل الإبصار يبدو كما لو أنه يُقدِّم نفسه على نحو كلي وموضوعي. لكن، عملياً، يتم تعديل هذا الحضور الأولي للعالم الخارجي على الفور من خلال العمليات النشطة التي ندعوها بالإدراك. فالرؤية لا تقوم على التسجيل الآلي للمثيرات بل تشتمل على الاختيار والتنظيم، وهاتان الأخيرتان نشاطان معرفيان يرتبطان على نحو مباشر بالمعرفة والفهم.

تبدلاً للخصائص التعبيرية التي تضطلع بها وتحكمها الحوامل الغامضة في الصور المجازية أو الأماكن أو الأحداث. وهؤلاء، في الواقع، هم أفضل القراء متى انحصر تصورهم في السمات التي قدَّما الكاتب بالفعل. فالكاتب البارِع هو الذي يجيد توظيف قدرته في تحديد وصف ما يُعنى باختباره، ولن يكون بمقدور القراء إدراك المستوى الخاص لهذا التجريد ما لم يبقوا تصورهم في إطار ما يُقدِّم.

وبطبيعة الحال، يخوِّل الرسامون والنحاتون سلطة أكبر بشكلٍ لافت في تحديد مستوى من الواقعية التي تُتلقَى فيها أعمالهم الفنية. حتى إذا قصد المشاهدون إساءة استعمال خيالهم فسوف يجدون صعوبة في التزوّد بما يساعدهم على ذلك، مثال ذلك تمثال الخشب الإفريقي المنمنم للغاية بتفصيلات هيكله وتجهيزاته النابضة بالحياة.

من هنا، يبدو أن هناك تشابهات جوهرية بين طرائق هذين النوعين من وسائل الاتصال في نقل رسائلهما. بيد أن الاختلافات بينهما تصبح ظاهرة للعيان في هذا الصدد عندما لا تقتصر المهام الفنية على مجرد وصف المواقف والأحداث المادية، بل تنداح إلى تمثيل الأفكار التي تميّز التجربة الإنسانية. فاللغة تشير بشكلٍ مباشر إلى مفاهيم مثل «الحب» أو «الطموح»، في حين أن ما يُقدِّمه الفن البصري لا يعدو أن يكون أشكالاً وألواناً وأحياناً حركة. فكيف يتسنى للمرء التفكير

تُقدِّم اللغة نفسها بوصفها وسيطاً مختلفاً اختلافاً متميزاً، فهي تتكون من أصوات مجرّدة أو أشكال ارتبطت بمعنى ما عن طريق العُرف المجرّد. «فالمعنى»، هنا، يشير بالدرجة الأولى إلى الخبرات الحسّية التي يعتمد عليها الوعي الإنساني، ومن ثم فالكلمات في لغة ما تكتسب معناها من خلال استحضار أنواع من الإدراكات الحسية التي اقترن بها التقليد الاجتماعي. وعلى الرغم من أن كلاً من الأدب والفن البصري يعتمدان على الصور، فإن الصور التي تستدعيها الكلمات هي صور غير مباشرة. إنّها صورٌ ذهنية تُستمد في جزئها الأكبر من التصورات المباشرة التي يتم تخزينها أثناء حياة الشخص، وتتفاوت طبيعة هذه الصور من الأكثر اكتمالاً إلى الباهتة للغاية، وقد تبدو الصور في الحالة الأخيرة صوراً من دون أية خاصية إدراكية. أما تلك الصور الأقرب إلى الانعكاس البصري فتُعرف بالصور التصويرية [وهي أحد أنماط الصورة الذهنية]، إنها صور مطابقة للأشياء التي جرت رؤيتها واختبرها عدد من الناس. وأفضل ما يمكن أن توصف به هو أنها إثارات فيسيولوجية بدلاً من عدّها نتاجات نموذجية للذهن وهي ما نطلق عليها الصور الذهنية.

ومتى استحضرت الصور الذهنية من خلال الأدب فإنها قد تغدو صوراً مجسدة تماماً. فبعض القراء لقصة ما قد يصفون لون شعر البطلة ولباسها على الرغم من أن المؤلف لا يزوّد القصة بمثل هذه التفاصيل. فما يخبره الآخرون لا يعدو كونه

مجرد مشهد طبيعي للأمير وصديقه وهما يقفان هناك بجانب القبر. غير أن هذه المقارنة تغدو مُغريباً خصوصاً عندما نمعن النظر في إحدى فقرات مفكرات دولاكروا (١٨٥٤/٩/٢٣م) حيث يتحدث تحت عنوان: «عن الصمت والفنون الصامتة»:

«أفقر بنزوعي إلى الفنون الصامتة، إلى تلك الأشياء الخرساء التي قال عنها نيكولاس بوسيان (١٥٩٤ - ١٦٦٥م): إنها كانت حرفته. اللغة لا تُخفي شيئاً، فهي تقتفي أثرك، وتجذب انتباهك وتحرضك على النقاش. ويبدو الرسم والنحت أكثر وقاراً - إذ لا بد للمرء أن يذهب إليهما ويسعى نحوهما (...) إن عمل الرسام والنحات هو كل قطعة تتشابه مع أعمال الطبيعة. فمؤلفها ليس حاضراً فيها، ولا يشغلك أن توافق الكاتب أو الخطيب. فالرسم والنحات يقدمان حقيقة ملموسة بطريقة ما، ولكنها مع ذلك مليئة بالغموض».

فما الذي يفسّر، إذن، في هذه الواقعية الغامضة للصورة؟ كيف يُبنى رسم دولاكروا؟ أول ما يلفت انتباهنا هو مقدمة الموت بالقرب من مركز لوحته الهندسي؛ إذ يُبرز تراضيه المعزول الرمزية التصويرية للفناء بوصفه موضوعاً. يندفع حفار القبور في تحدي الموت بقسوة حيث ينبثق من الأرض ويستهل الخطّ القطري [قطر اللوحة المستطيلة] بقوة مستهدفاً وجه الأمير الناعم. ويعدّ هذا الخط القطري إحدى الانتقالات الحيوية الأكثر فاعلية التي يمكن أن يتصرف فيها الفنان في مجال الفنون البصرية. وهنا يُهاجم كما لو كان قذيفة مدفع

في الصورة؟ سأحاول أن أوضح الإجابة عن هذا السؤال من خلال الإشارة إلى الطرائق المتباينة التي يتعامل بها كل من الشاعر والرّسام مع أيّ موضوعة يود أن يعكس من خلالها فلسفة الحياة الأساسية.

دولاكروا وهاملت

استخدم الرسام أوجين دولاكروا مشاهد من مسرحية هاملت لوليم شكسبير في بعض رسوماته وطبعاته الحجرية. رسم دولاكروا هاملت في العديد من مشاهد المسرحية منها مقابلته مع الشّبح، ووداعه لأوفيليا، ومشهد قتله لبولونيوس. غير أن دولاكروا كان مفتوناً بشكلٍ خاص بمشهد لقاء هاملت وهوراشيو مع حفاري القبور. وفي ذلك المشهد يصل تألق شكسبير إلى مداه الكلي، حيث يُظهر هاملت وهو يُجادل بشأن الانتحار، ويُقارن مجهولية الجمجمة الهامدة بشخصيات السياسي ورجل البلاط والمحامي وربما الجمجمة تعود إلى إحدى هذه الشخصيات. كما يقارن بين ما كان عليه المهزج يوريك الودود من إنسانية والحالة التي تبدو عليها جمجمته في المقبرة. ثم يتأمل هاملت في العظمة البطولية للإسكندر الفاتح الذي آل في نهاية المطاف إلى التراب. وحين ننتقل من هذا التوقد الذهني الحاد لدى شكسبير إلى لوحة دولاكروا في اللوفر، قد تغوينا بشكل غير منصف المقارنة بينهما ونتذمر من أن الرسام لا يمنحنا شيئاً من هذه الأفكار القيمة، فما يُقدّمه لنا



تدفع اللغة ثمن سيادتها بأن تنقيد كلياً بعالم عدم المباشرة، بالصور الذهنية في الأخبار. وبالمقارنة، تظفر الفنون البصرية بتقديم العالم المُدْرَك بمباشريته الحسية

من حذاقة حفار القبور: «لقد لاحظتُ يا لورد هوراشيو في هذه السنوات الثلاث أن العصر يتغير بسرعة بحيث أصبحت قَدَم الفلاح تُداني كعب رَجُل البلاط وترشُ دُمَامِلَه» بمعنى تفكك القُرَح الجلدية على كعبه. فالمقارنة بين السلطين الثقافتين المنتميتين إلى طبقتين اجتماعيتين تُرجمُث إلى تجاورٍ جسدي لشخصين منفردين يقف بعضهما إلى جوار بعض، وينتج المثير العقلي عن طريق الالتصاق الذي يغدو بمنزلة إصابة طبيعية لكعب رَجُل البلاط الناعمة. وهذا التحويل المجازي لحقيقة مجردة إلى صورة مجسَّدة هو المادة التي يمتح منها الفن.

إثراء الأعمال الأدبية

يمثل الجمع بين التأكيدات النظرية والصور السردية إثراءً إضافيًا في الأعمال الأدبية ويجري ذلك من خلال الخصائص الصوتية التعبيرية للكلمات. ويميّز الإيقاع، بصفة خاصة، طبيعة الكلام والأحداث التي تُوصَف في القصة. مثال آخر، من سيفر الأمثال (٧: ١ - ١٨)، سوف يوضِّح وجهة النظر. يتضمن هذا المقطع من الكتاب المقدس (نسخة معتمدة) نصائح يوجهها الأب لابنه، وهي تبدأ بمجموعة من الأوامر. تعمل وصايا الأب على تثبيت الرسالة فيها بصورة حيوية عن طريق تكرار الوصايا مع الضرب الإيقاعي في طَرَقٍ متعدد. فالأمر الأول هو أكثر الأوامر تجريدية: «يا بُنَيَّ احفظ كلماتي واذخر وصاياي معك»، في حين الأمران التاليان يثبتان الصورة: «احفظ وصاياي فتبعك فيك الحياة، وُضِن شريعتي كحديقة عينك»، «اعقِظها على أصابعك، واكتبها على لوح قلبك». غير أن التعدد الكبير للاستعارات ذاتها يجعل الواحدة منها تبطل مفعول الأخرى بتشتيت ذهن ومنعه من التركيز على أي صورة منها. يعرض الأمران التاليان موضوعاً المرأة: «قل للحكمة: أنتِ أختي؛ وادغِ الفطنة أنتِ قريبتِي». يستمد مصطلحا الحكمة والفطنة الباهتان قوَّة وجودهما بطريقة إدراكية من خلال إدخال العلاقة الأسرية، لكن، من الجانب المقابل، فإن الأخت والقريبة يفقدان جزءاً من وجودهما لخدمة الكلام المجازي على نحوٍ كلي.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

الشموخ العمودي لوجهي الشخصيتين: الأمير ورجل البلاط اللذين يمثِّلان الرخاء الدنيوي ويتوسطان عالِياً بين الغيوم. ويجري تكثيف المشهد المسرحي في صدام تجريدي بين سطوع السيادة وظلمة الموضوع، بين الأعلى والأدنى؛ إنها مواجهة لا تخلو من وجود تأثير، فيبدي رأسا الرجلين نوعاً من التراجع في تعامدهما. ويُقدِّم ذلك على أنه رد فعل على استخفاف الخط القُطري المُواجه، وتُعزِّز هذا الرَدَّ إيماءة الانسحاب التي أَدتها يدا هاملت. وبوسع المرء أن يسهب في هذا التحليل بوصفه دليلاً إضافياً على الرمزية الذكية التي يخضعها الرسام في تركيبه للمشهد البصري. لم يسبق لأحد أن تنبَّه لأفكار شكسبير عن اللقاء عند قبر يوريك كما أبرزها الرسام بشكلٍ واضح، لكن المباشرة التي تقوم عليها استعاراته البصرية ليس لها نظير في الوسيط غير المباشر للغة اللفظية. وبطبيعة الحال، فإن حوار شكسبير لا ينهض بالمهمة التي كرسَتْ لها لوحة دولاكروا. كما لا يتعين وصف الأحداث الخارجية للمشهد كما تجري على المسرح، بل التعامل مع الأفكار التي تقدمها شخصيات المسرحية. غير أن الأفكار التصويرية لا تستطيع مواكبة المقولات الأدبية فتعتمد إلى تهذيبها عند تقديمها في صور. فلكل مقولة من المقولات مسرحها الذي تُبتكر فيه، وكل مسرح يختلف اختلافاً تاماً في عرضه للمسرحية عن المسرح الآخر. ولناخذ وصف حفار القبور للاختلاف الأخلاقي والقانوني بين أن يعمد المرء إلى إغراق نفسه وبين أن يُغرَق:

«امنحني فرصة أوضح لك. هنا موضع الماء حسناً، وهناك يقف الرجل حسناً. إذا ذهب الرجل إلى ذلك الماء وأغرق نفسه فهو الذي ذهب إليه سواء أراد أم لم يرد. ألا ترى؟ لكن إذا كان الماء هو الذي ذهب إليه وأغرقه فلا يكون هو من أغرق نفسه. الذي لم يَأْتُم بقتل نفسه لا يكون قد أقصر عمره».

يختلف الأداء الذهني الذي يعكسه جدل العقل عن المتانة المادية في مشهد بصري يُتَلَقَّى فعلياً. ويستطيع ذهن المتكلم أن يستحضر مشهدين بدلاً من مشهد واحد بناءً على قوة تخيله، ومن ذلك مشهد الرجل الذي يُغرِق نفسه وذلك الآخر الذي أغرقه الماء. ويمكن أن تُخنزل المشاهد في عناصرها الأساسية، فلا شيء سوى الرجل يتحرك نحو الماء والأخير يتحرك نحو الرجل، ويمكن أن توضع في تعارض منظومي يُؤخذ منه الحكم الأخلاقي.

فالحيل البارة، التي يمكن للفكر أن يجعل منها موضوعاً لتخيله في الكلام اللفظي، هي ما تُصوِّره على نحوٍ أفضل الفقرة الأخرى من مشهد هاملت نفسه. يقول الأمير متعجباً



نادر كاظم

كاتب وأكاديمي بحريني

داريوش شايفان.. هوية بأربعين وجهًا

١٣٠

توسيع نطاق «مجمع البحرين»، وتعظيم مجراه ليصبح تجمعاً روحياً واحداً مشتركاً، يحتضن بداخله كل الديانات الشرقية الكبرى في حضارات الإسلام والهندوسية أو الصينية واليابانية حتى الإفريقية.

نحن، في الحقيقة، أمام برزخين كبيرين وبحاجة إلى جهد جبّار لتجاوزهما معاً: الأول برزخ ينتصب كحاجز بين الحضارات والديانات الشرقية الكبرى. والثاني برزخ أعظم ويقف كحاجز بين هذه الحضارات التقليدية التي صيّرناها اصطداماً بالحدثة الغربية بمثابة «النفس الميتور» التي تعاني فصاماً ثقافياً ووجودياً واختلالات بنيوية عميقة و«تشوهات في الفكر والروح» من جهة، وبين الحدثة الغربية الصاعدة منذ القرن الخامس عشر لتتوّج نفسها كحضارة عالمية غالبية ومتسيّدة في نهاية المطاف. وقد حدّد هذان البرزخان الطريق الذي سيكون على داريوش شايفان أن يسير عليه، والمهمة الملقة على عاتقه ليكون جسراً حضارياً، وحلقة وصل بين الحضارات التقليدية فيما بينها من جهة، وبينها وبين الحدثة الغربية من جهة أخرى.

وُلد داريوش شايفان في تبريز (شمال غرب إيران) في وسط ثقافي متنوع دينياً وإثنيّاً ولغوياً، فأُسرته كانت تستخدم «اللغة الروسية، والفارسية، والقوقازية والجورجية، كما كانت تعتنق أشكالاً مختلفة من الاعتقادات: الإسلام والمسيحية والزرادشتية». وقد طبع هذا التنوع اللغوي والديني والإثني شخصية شايفان واهتماماته بطابع لا يمحي. وهو ما جعل شخصيته متعددة كما لو كانت مسكونة بأربعين هوية، هكذا كما

«مجمع البحرين» هو تعبير قرآني اختاره الأمير المغولي دارا شكوه (١٦١٥-١٦٥٩م) من سورة الكهف (الآية ٦٠) ليضعه عنواناً لكتابه الذي كرّسه لاستكشاف الصلات والتشابهات العميقة القائمة بين التصوف الإسلامي والفيثانية الهندوسية. ودارا شكوه هو الابن الأكبر وولي عهد الإمبراطور المغولي الشهير شاه جهان قبل أن يُزاح ثم يقتل لاحقاً على يد أخيه الإمبراطور أورنجزيب الذي عُرف، في التاريخ الهندي المغولي، بتعصبه الديني المتزمت كما تجلّى في سياساته التي كانت تقع على النقيض تماماً من إرث التسامح الديني الذي تجسّد في أسلافه المغوليين من جلال الدين محمد أكبر إلى جهانكير إلى شاه جهان إلى دارا شكوه.

لقد كان دارا شكوه موضع إعجاب واهتمام خاصين من المفكر الإيراني الراحل داريوش شايفان (١٩٣٥-٢٠١٨م)؛ إذ وجد فيه تجسيداً حقيقياً لـ«مجمع البحرين»، وحلقة الوصل الجامعة التي يلتقي فيها التصوف الهندوسية، وذروة إسهام «توفيقي كبير بين ديانتَي الهند: الهندوسية والإسلام». ويعود اهتمام شايفان بدارا شكوه إلى الستينيات من القرن العشرين، وتجلّى، بشكل خاص، في أطروحته للدكتوراه التي أعدها في عام ١٩٦٨م تحت إشراف هنري كوربان، وكانت بعنوان «العلاقة بين الهندوسية والتصوف بحسب رواية «مجمع البحرين» لدارا شكوه؛ ليتحوّل شايفان نفسه، فيما بعد، إلى مثال حيّ آخر على غرار دارا شكوه، وذلك بعد



داریوش شایغان



**جعل التنوع اللغوي والديني والإثني
شخصية شایغان متعددة كما لو كانت
مسكونة بأربعين هوية، هكذا كما لو
أن جماعة من الناس قرروا أن يقيموا
داخل شخصيته. وهذا ما يجعل منه
واحدًا من أكثر المثقفين المعاصرين
تأهيلًا للاضطلاع بمهمتين كبيرتين: وصل
الحضارات التقليدية فيما بينها من جهة،
ووصلها بالحدثة من جهة أخرى**



والثقافات. وتقف محاولة شایغان على النقيض من تلك
الاستجابات الاختزالية التي فرضت نفسها في العصر
الحديث، ويسمى شایغان بـ«الأدلجة». وتستوي في ذلك
أدلجة الغرب والترات معًا، فالأولى قادت إلى التغزّب
(التفرنّج)، فيما انتهت الثانية إلى التأسلم. تمثل الأدلجة
حالة من «التغزّب اللاواعي» الذي يتحول إلى «وعي زائف»
يسعى إلى «وصل عالمين متباعدين لدمجهما» على نحو
ترقيعي ومجزّأ واختزالي.

لا ينبغي أن يتبادر إلى الذهن أن أفكار داریوش شایغان
كانت منسجمة ومترابطة بهذا الشكل. أقول هذا حتى لا

لو أن جماعة من الناس قرروا أن يقيموا داخل شخصيته.
وهذا ما يجعل من شایغان واحدًا من أكثر المثقفين
المعاصرين تأهيلًا للاضطلاع بهاتين المهمتين الكبيرتين:
وصل الحضارات التقليدية فيما بينها من جهة، ووصلها
بالحدثة من جهة أخرى.

مأزق حقيقي

لقد كان شایغان يكافح، منذ الستينيات ومنذ إعداد
أطروحته عن الهندوسية والتصوف وتعيينه أستاذًا
لدراسات الهند والفلسفة المقارنة في جامعة طهران
(١٩٦٢-١٩٨٠م)، لإقامة «حلقة الوصل» لتجاوز البرزخ الأول
المنتصب بين الديانات الشرقية الكبرى، بين التصوف
الإسلامي والتصوف الهندوسي والصيني والياباني. وذلك
قبل أن يشرع في مهمته الثانية مكافحًا، منذ الثمانينيات
وبعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران في عام ١٩٧٩م
ومغادرته طهران إلى باريس ونشر كتابه الأشهر «ما
الثورة الدينية؟» (١٩٨٢م)، لإقامة «حلقة الوصل» الثانية
لتجاوز البرزخ الثاني والأكبر القائم بين الحدثة الغربية
والحضارات التقليدية الكبرى. شدّد شایغان، في كتاب
«ما الثورة الدينية؟» و«هوية بأربعين وجهًا» على فكرة أن
الغرب والشرق يمران بمأزق حقيقي، حيث يفتقر الغرب
إلى الثراء الروحي في الحضارات التقليدية الشرقية،
ويعاني «الفراغ الهائل في المعنى»، كما أن عقله التنويري
الذي «نزع السحر عن العالم» تحول إلى «عقل أداتي» تقني
تتحكم فيه المصالح الرأسمالية بالدرجة الأولى، ومقياس
قيمه الوحيد «هو قيمته الإجرائية ودوره في السيطرة على
البشر وعلى الطبيعة» كما ينقل عن ماكس هوركهايمر
ومدرسة فرانكفورت.

وفي المقابل لا يمكن للشرق بحضاراته التقليدية أن
يقلّ من مجال الجذب الهائل الذي خلقه الغرب كحضارة
عالمية. وما يطمح إليه شایغان هو أن يكون «مجمع»
هذين البحرين والعالمين المتواجهين. وفي هذا السياق
أسس شایغان «المركز الإيراني لدراسة الحضارات» في
عام ١٩٧٦م، وإليه يرجع الفضل في صياغة مصطلح «حوار
الحضارات» في مؤتمر دولي نظمه المركز في عام ١٩٧٧م،
كما استحق في عام ٢٠٠٩م الفوز بجائزة «الحوار العالمي»
الدولية تقديرًا لإسهاماته في مجال حوار الحضارات

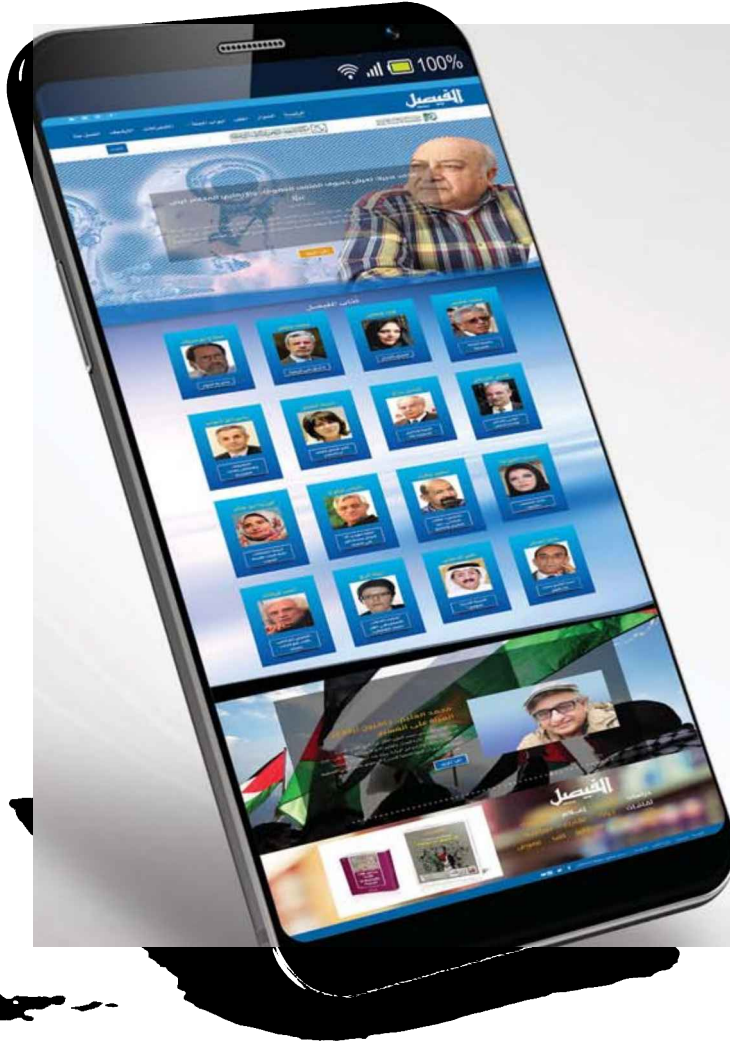
مواجهة محتومة

وهو الأمر الذي سيفرض على شايعان تركيز الدراسة على المواجهة المحتومة بين هذه الحداثة التي أصبحت هي موضع التبجيل، وبين الحضارات التقليدية التي تركز عليها نقد شايعان الجذري. وأبرز كتاب يعبر عن فكر شايعان، في هذه المرحلة، هو كتاب «ما الثورة الدينية؟» الذي صدر بعد الثورة الإسلامية في إيران، وكأنه رد مباشر عليها وعلى توجهاتها الإسلامية. وفي المرحلة الثالثة يتمكن شايعان من تجاوز مرجعياته القديمة جنباً إلى جنب مع تجاوز النقد الأحادي للغرب وللحضارات التقليدية سواء بسواء. وينتصب كتابه «هوية بأربعين وجهًا» كأوضح مثال على هذا التحول الأخير في مسيرة شايعان الفكرية. ففي هذه المرحلة يشدد شايعان على ضرورة «توجيه الفكر نحو وظيفة نقدية مزدوجة» بالكشف عن الأدلجة المزدوجة التي طالت الحضارات التقليدية والحداثة معًا. كما أنه ينتهي إلى أن الهوية الأحادية النقية والخالصة، سواء للغرب أو للشرق، ليست سوى وهم كبير. وهو وهم يتأسس على اختزال عقيم للتنوعات البشرية الهائلة في ثنائية زائفة: (نحن والآخرين).

وفي هذه المرحلة الأخيرة يلتقي داريوش شايعان الأخير بداريوش شايعان الأول الذي بدأ كباحث مشدود إلى «مجمع البحرين»، إلى تلك النقطة التي تلتقي فيها الحكمتان العظيمتان: حكمة التصوف الشرقية والتسامح السخي والإيمان بالتنوع وبأن هناك طرائق بعدد أنفاس الخلائق وهويات بأربعين وجهًا، وحكمة الحداثة الغربية التي أرسى دعائمها عصر التنوير وقيمه الكونية العظيمة (التسامح، والكونية الإنسانية، وحقوق الإنسان الطبيعية...). ويبدو أن مستقبلنا سيتوقف على مدى قدرتنا على الجمع بين هاتين الحكمتين، وعلى التكامل الإنساني، والتواصل الحقيقي عبر الحضارات، والحوار بين الثقافات، والتسامح الذي يعني، كما قال شايعان، «قبول الآخر وترويض ذواتنا» المتضخمة، وأخيرًا ربما يتوقف مستقبلنا على الحب حيث «إن أحد الشروط الأساسية في كل حوار ربما يكون الحب». هذا إذا أردنا أن نكون على موعدنا مع التاريخ بدل أن نستفيق، يومًا، لنجد أنفسنا «خارج التاريخ»، وأثرًا من آثار الماضي.

يلتبس الأمر على بعض قراء شايعان الذي امتاز فكره بالحيوية والتجديد إلى درجة الانتقال من النقيض إلى النقيض؛ من كتاب إلى آخر. فمن قرأ، على سبيل المثال، كتابيه «الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية» (١٩٧٦م) و«آسيا مقابل الغرب» (١٩٧٧م) سيفاجأ بالتأكيد حين يقرأ نقيضهما في كتابيه الآخرين: «ما الثورة الدينية؟» (١٩٨٢م) و«النفوس المبتورة» (١٩٩١م)، ثم لن تستقر الحال مع هذا القارئ حتى يفاجأ، مرة أخرى، بطرح مغاير في آخر كتب شايعان وهو «هوية بأربعين وجهًا». والحقيقة أنه يمكن فهم هذا التحول في أفكار شايعان المتغيرة من خلال قراءتها في ضوء مسيرته الفكرية بأكملها. وهي مسيرة تتوزع على ثلاث مراحل أساسية، حيث تمتد المرحلة الأولى على كامل الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وفي هذه المرحلة كان شايعان يدافع عن فكرة محورية لديه وهي وجود تباين أنطولوجي بين المجتمعات الشرقية والغرب، وكان، في هذه المرحلة، أكثر ميلًا لتبجيل الحضارات الشرقية وميراثها الروحي كما في كتابيه «الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية» و«آسيا مقابل الغرب». وفي المرحلة الثانية يكتشف شايعان أن «الذاكرة الأزلية» للحضارات الشرقية لم تكن إلا انعكاسًا لحالة الجمود والعجز عن التجديد والتجدد وانطفاء الحيوية في هذه الحضارات منذ القرن السابع عشر. وهو القرن الذي شهد تريخ الغرب وحدائته العقلانية على قمة الحضارات الإنسانية.

لا ينبغي أن يتبادر إلى الذهن أن أفكار داريوش شايعان كانت منسجمة ومترابطة بهذا الشكل. أقول هذا حتى لا يلتبس الأمر على بعض قراء شايعان الذي امتاز فكره بالحيوية والتجديد إلى درجة الانتقال من النقيض إلى النقيض؛ من كتاب إلى آخر



تصفح النسخة الكفية
وكن في قلب المشهد الثقافي



www.alfaisalmag.com



@alfaisalmag



alfaisalmag

أدباء عرب في المهجر

جزر ثقافية وأزمة هوية..

وأعلام مستحيلة

صباحي موسى - الفيصل

نشأ مصطلح أدباء المهجر في القرنين التاسع عشر والعشرين، عندما هاجر كثير من الشوام إلى الأمريكتين، ولمعت أسماء كتاب عاشوا وكتبوا وتكيفوا مع أحوال وثقافات البلدان التي هاجروا إليها. وكانت أغلبية المهاجرين وقتها تسعى إلى تنفس الحرية في بلدان العالم الجديد، هربًا من قسوة القبضة التركية على بلدانهم. كان ذلك في الماضي البعيد، لكن لاحقًا بعد عقود وبسبب الأنظمة السياسية هذه المرة، فر عدد كبير من الأدباء والمثقفين إلى المنفى بحثًا عن الحرية وأيضًا سعيًا إلى حياة كريمة من ناحية العيش. مرحلة أخرى، شهدت هجرة أدباء ومثقفين عرب كانت في أعقاب ثورات الربيع العربي، بعد أن ظهرت على السطح ميليشيات راديكالية في مختلف تنظيماتها وتحالفاتها. ليعاود مصطلح «أدباء المهجر» إلى الظهور من جديد. أدباء وكتاب ومثقفون يعيشون اليوم في أوروبا وأميركا وسواهما من بلدان العالم، باحثين عن فرص أفضل للحياة والحرية والأمن، ناظرين بأعين دامية إلى بلدانهم غير المستقرة على الجانب الآخر من البحر المتوسط، فكيف يعيشون؟ وكيف ينظرون إلى ما جرى في بلدانهم؟ وما الذي يحلمون به؟ وكيف اندمجوا في الثقافات الجديدة؟ تساؤلات تطرحها «الفيصل» ويجب عنها عدد من هؤلاء المهاجرين.

١٣٤



وليد خليفة:

باريس لا تتسع لمبدعيها فكيف بالغرباء؟

هي ليست نفسها، باريس كما رأيته في أغاني، جاك بريل، وأديت بياف، وسيرج غينسبور، ولا تلك التي قرأتها في قصائد بودلير ورامبو وجاك بريفيير، ولا تلك التي لمستها في كتابات زولا وهوغو وكامو وسارتر ورفيقتة سيمون، ولا تلك التي مر فيها طه حسين وتوفيق الحكيم وعاش فيها هنري ميلر وهمنغواي؛ إنها صورة عن ذلك الزمن الذي كلما نطقت اسم باريس بالفرنسية كما ينطقها

أهلها تراءت لك التي لا تشبه ما هي عليه الآن، التي يتقاسم واجهات مكتباتها ومقاهي سان جيرمان دي بري وسان ميشيل، فيها برنار هنري ليفي ومرافقوه من أدباء يلبسون نظارات السياسة ويخلطون الفلسفة بالحروب. إذا كانت حال باريس للفرنسيين على ذلك النحو الذي وصفه ألبير كامو «كل شيء يبدو غريبًا لي، كل شيء، لا شخص يبدو قريبًا بالانتماء إليّ،

لا مكان يبرئ كل هذه الجروح؛ ما الذي أفعله هنا؟ ما جدوى هذه الابتسامات وهذه الإيماءات؟ أنا لست من هنا ولا من مكان آخر، أصبح العالم بأكمله مكانًا يتكئ فيه قلبي على عدم، على اللاشيء»، فكيف تكون الحال بكاتب



وليد خليفة

العربية، لعلنا نعثر في شوارعها على الروائي السعودي أحمد أبو دهمان، أو على المصري يحيى إبراهيم، أو السوري أدونيس، أو الجزائري واسيني الأعرج، لكنها أسماء غريبة على المدينة وأهلها، وإذا استثنينا السوري أدونيس، فلن نجد أثرًا للآخرين، الأدباء العرب المقيمون في المهجر الفرنسي، الهاربون من أهوال بلدانهم ليسوا أكثر من عابرين في مكان لا يتسع لمبدعيه فكيف بحالها مع الغريب. ثمة حالة للأسماء العربية التي تكتب بالفرنسية، حالة تترسخ كل يوم بعلو قامة، يحضر هنا أسماء مثل:

كمال داوود، وباسمينه خضرا وبو علام صنصال وأمين معلوف، وأمام لعان مثل هذه الأسماء تبهت أسماء كتاب العربية باللغة الأم مثل خفوت أنوار المراكز والمعاهد الثقافية العربية التي هي واجهات بلا مضامين كما حال معهد العالم العربي الذي يتحول رويدًا رويدًا إلى متحف للعجائز وعلاقاتهم العامة ويغادرها جمهورها المفترض نحو واحات لا تحتاج توصية الآباء.

ما زال الإبداع العربي الباريسي في مرحلة الأبوة، فرض الأبوة على القارئ، مفاهيم الولاء للزعيم والشَّلَّة، ما زالت المراكز العربية ودور النشر القليلة والمهملة من جمهور القراء والتابعة في أغليبتها لعواصم التأثير السياسي والمرتبهة للصراعات السياسية بين العواصم العربية والإقليمية، حالها كحال المبدعين العرب، ما زالت ترأهن على منطق أزمنة أصبحت في متاحف الزمن، ما زالت وما زالوا يصرون على استعادة البرهة التي مضت، وهنا لا يبقى إلا أمثال كمال داوود وبو علام صنصال الذين لم يجدوا بعد طريقهم إلى الترجمة باللغة التي يفكرون بها ولا يتقنون الكتابة بها، هكذا يعبر داوود في جلسات خاصة: إنها اللغة التي سمعت أبي يصلي بها، فيما يقترح صنصال على الفرنسية حميمية لم تخطر على بال بودلير. ثمة فقر في المكتبة العربية في فرنسا، فقر مدقع لا يوازيه إلا فقر الخيال في المشهد الإبداعي بالعربية هنا الآن، وفقر ضواحي العرب حول المدن الفرنسية، حيث أحزمة الفقر التي تنطق بعربية مكسرة تصرخ فيهم زعيمة اليمين الفرنسي، مارين لوبان: عودوا إلى بلادكم.

شاعر وكاتب سوري مقيم في فرنسا.



محمد ميلود غرافي: أنا مندمج ومتوازن

يتوقف الاندماج في ثقافة عن أخرى على المعنى الذي نعطيه لمصطلح اندماج. فهو مصطلح يحرق الرأس كثيرًا في بلاد المهجر، لأن كل الناس من سياسيين وغير سياسيين، ديمقراطيين وعنصريين، يرددونه كلما دار الحديث عن وضعية العرب والمسلمين في أوروبا، وكل طرف يضع في الكلمة ما شاء من محتوى توجهه السياسي. بكل بساطة إذا كان المقصود بالاندماج هو أن يعيش المرء حياته في المهجر في



محمد ميلود غرافي

وليد خليفة: تبهت أسماء كتاب العربية باللغة الأم في فرنسا مثل خفوت أنوار المراكز والمعاهد الثقافية العربية التي هي واجهات بلا مضامين كما هي حال معهد العالم العربي الذي يتحول رويدًا رويدًا إلى متحف للعجائز وعلاقاتهم العامة

احترام تام لثقافة وقوانين البلد الذي استضافه فأنا أعتبر نفسي مندمجًا من دون أي عقدة وفي توازن تام مع ثقافتي الأصلية وثقافة البلد الذي أعيش فيه (فرنسا)، مع مرور الوقت، يتكيف المرء مع ثقافة وعادات وطقس بلد المهجر، ربما بشكل متفاوت ومختلف من شخص إلى آخر. أعرف كُتّابًا عربيًا يعيشون ما يسمونه أزمة الهوية، ولا يكفون عن الشكوى من مسألة الاغتراب.

صفاء فتحي:

لغة مختلفة وانغماس يائس

ليس هناك نمط واحد لكيفية الوجود فيما تسميه بلاد المهجر، فهو مصطلح قادم من القرن التاسع عشر. شعراء المهجر وما إلى ذلك، كما أنه ليس هناك مهجر واحد. أعتقد أن الاسم ينطبق أكثر على الأمريكيتين أكثر مما ينطبق على أوروبا. ففيما يخصني أنا أنتقل عمومًا بين عدة بلدان أوروبية بشكل منتظم باريس/ مدريد/ برلين. هناك من لا يسافرون وهناك من يسافرون من وقت لآخر وهناك من يعملون في التدريس، في الترجمة، في الصحافة... إلخ. بشكل عام هذه المهنة مكلمة لمهنة الكتابة التي غالبًا لا تمكن الكتاب من أكل العيش باعتبارك استخدمت مفردة كيف يعيش! ويصعب



صفاء فتحي

الحديث بشكل عام عن الانخراط في الثقافات الجديدة، فالأمر يعتمد على اللغة التي نكتب بها، فمن يكتبون بالعربية فقط أعتقد أنهم يتحركون في أوساط عربية وهي كثيرة في أوروبا، ومن يكتبون بلغة الثقافة التي يعيشون فيها بجانب العربية يتحركون في أوساط أكثر اندماجًا مع هذه الثقافات، وعمومًا أعتقد أن هناك حركة خفية، قوية في كثير من الثقافات؛ لأن الدوائر تغلق ولا تتسع، لأن كل وسط ينفصل عن الآخر، وتظل هناك نقاط تقاطع صغيرة تتمركز عادة حول عملية الترجمة. في فرنسا مثلاً الأكثر انخراطًا هم من كانت اللغة الفرنسية هي اللغة الإدارية لدولهم في أثناء عصور الاحتلال.

فاتنة الغرة:

أكثر التجارب حظًا السورية والفلسطينية

أعتقد أننا لو أردنا أن نكون منهجين أكثر يمكننا أن نضع المثقفين والأدباء في قائمتين؛ قائمة تخص من جاء إلى أوروبا قبل الربيع العربي، وقائمة تضم من جاؤوا بعدها، والملاحظ أن أغلبية الذين قدموا قبل الربيع

العربي كانت مشاريعهم الثقافية خاصة وذاتية، حيث التقاطع مع الوسط الثقافي الأوربي تقاطع خجول ومقطوع، وقبلما تقف على تجربة أسهمت في الحياة الثقافية الأوربية انطلاقًا من ثقافتها العربية، غير أن الذين قدموا



فاتنة الغرة

بعد ما يسمى الربيع العربي كانوا ذوي حظوظ أوسع، ربما بسبب تركيز العالم على البلدان التي جاؤوا منها؛ بسبب ما يحدث فيها، وما له من تأثيرات في مجرى الحياة الدولية. ولذا ترى أكثر التجارب التي أخذت مكانة في الأوساط الأدبية والثقافية هي تجارب سورية فلسطينية تنوعت بين الشعر والموسيقى والمسرح، سواء هنا في بلجيكا أو غيرها من البلدان الأوربية إلا أن الوجود الأكبر لحركة الشعر السوري تحديدًا تراه في ألمانيا، وذلك بسبب وجود كثير من الأسماء الشعرية الجيدة من أجيال مختلفة، سواء كانوا سوريين أو من فلسطينيين سوريا. كما أن الحركة المسرحية والموسيقية العربية في أوروبا تحديدًا صار لها روادها الشغوفون بالاطلاع على هذه الثقافة؛ لأنها قادمة إليهم من بلاد ينظرون إليها على أنها في أسفل سلم الحضارة الإنسانية، غير أننا لا نستطيع تجاوز حضور المسرح العراقي في بلجيكا أو في غيرها من البلدان الأوربية، وهو الأمر الذي يشكل امتدادًا لحركة المسرح في العراق، التي تعوض عن وجود الدراما الغائبة عن الحضور العربي، وإن كانت من أول البلدان التي شهدت صناعة الأفلام السينمائية، والحقيقة أنني تعمدت عدم ذكر أي من الأسماء الناشطة في المجال الثقافي لتفادي أي حساسية من أي شخص غفلت عن ذكر اسمه.

كاتبة وصحافية فلسطينية تقيم في بلجيكا.

أعتقد أنني شخصيًا قد تجاوزت هذه العضلة منذ بداية إقامتي في فرنسا التي دخلتها طالبًا، واخترت الإقامة بها في آخر المطاف، ولعل ذلك راجع إلى أنني استوعبت منذ البداية أن أفضل سلاح لمواجهة ما يسمى بالاغتراب هو عدم السقوط في عقدة الذات والدونية أمام الآخر.

أن يعيش الإنسان العربي في أوروبا، مهما كانت معتقداته وتوجهاته الثقافية والسياسية، لا يستطيع أن ينكر وهو يقيم المقارنة بين بلده الأصلي وبلده الثاني أن الفرق شاسع جدًا، وأن العالم العربي في ركود تام، بل في تهقر تاريخي لا مثيل له. العالم العربي يعيش الآن خارج التاريخ ثقافيًا واجتماعيًا وسياسيًا وتكنولوجيًا وعلميًا... حتى إنني أكاد أفقد الأمل في المستقبل، لكنني أطمح مع ذلك وآمل أن نخرج رأسنا من المستنقع والرداءة والركود.

شاعر ومترجم مغربي مقيم في فرنسا.

للأسف المثقفون السوريون يعيشون في مأساة لا

يمكن لها أن تقارن بأخرى، حتى المثقفون العراقيون أو اليمينيون. أما الربيع العربي الساخن! إذا كنا نعني به الثورة في مصر، فأنا شاركت فيها، وكتبت عنها نظرًا، وكتبت عنها مجموعة شعرية، وصورت أحيانًا عدة في مسارها، منها احتلال التحرير مثلًا ١٨ يومًا كما أصبح من الدارج تسميته. كما أنني سجلت أهم منتج جمالي لها، ذلك المتمثل في الجداريات. وهذا سؤال إجابته كتاب كامل. ولك أن تسألني: ما هي طموحاتي للمستقبل؟ وهو سؤال غاية في الصعوبة لأنه ينطوي على السؤال الأهم وهو: أي مستقبل؟ إذ إن مستقبلي الشخصي متقاطع ومسكون بمستقبل مصر/ أوروبا/ التغير المناخي/ البشرية نفسها التي تمتحن في جوهرها، أي في إمكانية أن يكون لها مستقبل على الإطلاق. هل تعني مشاريع الكتابة؟ عندها من الممكن الرد بنعم، هناك مشاريع للكتابة مختلفة عما كتبت من قبل، بلغة أيضًا مختلفة، وبانغماس يائس.

شاعرة مصرية تقيم في فرنسا.



هادي الحسيني



أحمد يمانى

أحمد يمانى:

مستويات فردية متفرقة

فيما يخص تأثير الثورات العربية في المثقف العربي في إسبانيا تحديدًا فلا بد من الإشارة بدايةً إلى ندرة النخب الثقافية العربية في إسبانيا، فلا يمكن قياس الحضور الثقافي العربي في إسبانيا بنظيره في فرنسا وإنجلترا وألمانيا على سبيل المثال، وعلى هذا فإن تأثيرًا من هذا النوع لا يمكن قياسه على مستوى جماعي بل على مستويات

فردية متفرقة لا تشكل في مجملها حركة بعينها. على أن ثمة ظاهرة يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار وهي عمل بعض الجاليات على تكوين كيانات وتجمعات بعد أن أعادت الثورات العربية صياغة علاقاتها ببلدها الأم، وكما في مثل هذه الأحوال فإن الاستقطابات السياسية أدّت في النهاية إلى تشردم تلك التجمعات. يمكن أن يكون هذا الملمح هو الأكثر بروزًا. على مستويات أخرى فردية، وندرة هذه النخبة المثقفة كما أسلفت، فإن الضوء يصبح مسلطًا بشكل ما على القليلين من فنانين وكتاب ممن يعيشون في إسبانيا وقد تم الاستعانة ببعض منهم للحديث عن تلك الثورات، سواء في وسائل الإعلام المكتوبة أم الرئية والمسموعة وكذلك في منتديات ولقاءات نظمها بعض الجامعات والمعاهد والجرائد الكبرى، لكن هذا الانتباه سرعان ما ابتعد بعد سنوات قليلة وعادت النخبة الثقافية لما كانت عليه، أي العمل بشكل فردي. لكن يمكن أن نرى كذلك أن من تأثيرات الثورات العربية حدوث اهتمام نسبي في مجال الترجمة، ترجمة بعض من الأدب العربي إلى الإسبانية، وإن لم يتم

١٣٨

الأمر بشكل موسع، لكن هذا أفاد على الأقل في تحريك عجلة الترجمة بشكل ما. أعتقد أن المثقف العربي لم يكن بعيدًا عما يحدث في بلاده وإن كانت المشاركة في الحدث الثوري مختلفة عن شارك فعليًا في الحدث، ولكن الكثير ممن يعيشون في الغرب قد شاركوا فعليًا. وأما ما يتمناه المثقف العربي في الخارج فمثل ما يتمنى المثقف العربي في الداخل، ربما يكون الأمر أكثر إيلامًا لمن يعيش في الغرب، حيث يحيا بنفسه حياة المجتمعات المتقدمة على مستويات عدة منها السياسي والاجتماعي والعلمي والفكري والأدبي والفني، وجل ما يتمناه أن يرى بلاده على تلك المستويات، ولا شك أن الثورات العربية قد منحت أملًا كبيرًا للجميع كي يتحقق كل ذلك.

شاعر ومترجم مصري مقيم في إسبانيا.

هادي الحسيني:

أنظر إلى وطني بعيون دامية

البلدان الأوربية توفر كل وسائل العيش الكريم للإنسان ومن ضمنها التعليم والعمل، الناس بمساواة وعدالة ونظام منقطع النظير، لا أحد يموت من الجوع هنا كما في بلداننا العربية! ولا أحد يتميز عن الآخر إلا بمثابرته وتفوقه وإخلاصه للعمل، فتبدو الحياة مملوءة من الفراغ، إن وُجد الفراغ بالنسبة للعاطلين عن العمل الذين تتكفل مكاتب ودوائر البلديات بإيجاد العمل المناسب لهم، أو تصرف لهم رواتب الإعانة الاجتماعية.

شخصيًا كعراقي أنظر إلى وطني بعيون دامية من منفاي البعيد وأتحرر على فترات السبعينيات الذهبية التي عاشها العراق كأبي بلد مستقر ينشد العلم والتطور، لكن بداية الحرب العراقية الإيرانية عام ١٩٨٠م

صفاء فتحي: يصعب الحديث بشكل عام عن الانخراط في الثقافات الجديدة، فالأمر يعتمد على اللغة التي نكتب بها، فمن يكتبون بالعربية فقط أعتقد أنهم يتحركون في أوساط عربية وهي كثيرة في أوروبا، ومن يكتبون بلغة الثقافة التي يعيشون فيها بجانب العربية يتحركون في أوساط أكثر اندماجًا مع هذه الثقافات

والقالة في لغة البلد الذي يعيشون فيه ويتفوقون على أهل البلد، المثقف العربي من المحيط إلى الخليج لديه إمكانيات فهو مبدع ومتألق في داخل بلده بالرغم من العوز والحاجة لكنه في النفي يبدع أكثر.

شاعر وكاتب عراقي مقيم في النرويج.

محمد ميلود: أعرف كتابًا عربيًا يعيشون ما يسمونه أزمة الهوية، ولا يكفون عن الشكوى من مسألة الاغتراب. شخصيًا تجاوزت هذه المعضلة، استوعبت منذ البداية أن أفضل سلاح لمواجهة ما يسمى بالاغتراب هو عدم السقوط في عقدة الذات والدونية أمام الآخر

كانت القشة التي قصمت ظهر البعير! وما زال مسلسل الحروب والموت اليومي المجاني يرافق العراق المذبوح من الوريد إلى الوريد!

الغربة الطويلة متعبة وتفتقر القلب لكن على المثقف أن يخطو ويندمج مع هذه المجتمعات الغربية ما دام يعيش بينهم ومفتاح الدخول لهم والتعرف عليهم هي اللغة، بمجرد أن تعرف اللغة سوف يمكنك أن تحشر أنفك فيما بينهم لتعرف كيف يفكرون وكيف يتعلمون حتى كيف يقرؤون ويأكلون! وقد نجح الكثير من العرب في بلدان الغرب في أوروبا وأمريكا وغيرها أن يحصلوا على مكانة مرموقة في عالم الأدب بشكل خاص، وقد حصدوا العديد من الجوائز العالمية، وأنا أحد هؤلاء الذي فازوا بجائزة الشعر العالمية في أميركا قبل سنوات.

اليوم لدينا أدباء وكاتب يكتبون الشعر والرواية

رزان مغربي:

أحلم بجسر ثقافي يكسر صقيع المنفى



رزان مغربي

منذ ما يقارب ثلاثة الأعوام اخترت المنفى، وانضمت إلى عدد كبير من كتاب وصحافيين وفنانين ومثقفين في المهجر كما التسمية القديمة، ولو أنني أعترض على كلمة المهجر فهي تنزاح لمعني هجرة اقتصادية، أكثر منها غربة ومنفى، لأسباب لا تخفى عن الجميع، وأعتقد أنه بدأت هذه الموجات من اختيار النافي لكثير من المبدعين منذ الحرب العراقية، ومن ثم جاءت موجة أخرى للمثقفين والمبدعين السوريين اليوم، وأعتقد أن مكان إقامتي هولندا، فضله العراقيون أكثر من غيره، في حين نجد خارطة الأدباء السوريين، الغالبية، في ألمانيا، ثم السويد وفرنسا وهولندا، أما بقية الجنسيات من اليمن وليبيا ومصر وتونس فهم لا يشكلون جالية أو لنقل أسرة من الكتاب والفنانين بسبب قلة عددهم.

أعتقد أن ملاحظتي الأولى عن الحياة الثقافية في النافي، وما شعرت به أيضًا، هناك تشكل لجزر ثقافية معزولة نوعًا ما بعضها عن بعض، هناك

نشاطات تأسست سابقًا من مثقفين عراقيين لهم نشاطات، لكن الأمر يحتاج إلى مزيد من العلاقات للتعرف عليها. شخصيًا أتلقى دعوات من الجميع مؤخرًا، ولكنني أعتقد أن إقامة الأمسيات من قراءات وموسيقا واحتفالات صغيرة لن تشكل حياة ثقافية حقيقية.. لهذا كان لدي حلم شخصي وهو إقامة منتدى يصبح مع مرور الزمن شبكة تضم الجميع مستقبلًا، فيها مكتبة كبيرة وأمسيات ثقافية دورية، ومعرض مصغر سنوي، إضافة إلى دار نشر تهتم بترجمة الأعمال من اللغة العربية وإليها، واستضافة الكتاب الذين لا يزالون في الأوطان، وهو ما يسهم في كسر صقيع المنفى، حتى تتصل الجزر الثقافية ببعضها ببعض، فلا بد من بناء جسر جديد يقوم على تبني هذا المشروع، أعتقد أنه يحتاج إلى تمويل ضخم، لكنه حلم.

كاتبة ليبية تقيم في هولندا.

أذن فان غوخ

مواشير سكلير كاتب برازيلي

ترجمة: عبدالله ناصر مترجم سعودي

كنّا، كالعادة، على حافة الإفلاس. كان أبي الذي يمتلك بقالةً صغيرة، مَدِينًا بقدرٍ ضخمٍ من المال لأحد الموردين، ولم تكن ثمة وسيلة لسداد ذلك الدين.

ولكنّ أبي وإن كان في عوزٍ إلى المال، فإنه حتّمًا لم يكن يفتقر إلى ملكة الخيال. كان ذكيًا، مثقفًا، ذا مزاجٍ مرح. لم يكمل دراسته، فالقدّر قيّده إلى دكانٍ بسيطٍ حيث يصدّ هجمات الحياة بين السجق والنقانق. أحبّه زبائنه لأنّه، إلى جانب أمورٍ أخرى، كان يبيعهم بالدين ولا يلزمهم بالدفع. لكن، بالنسبة للموردين، فالأمر مختلف. كان هؤلاء السادة صارمين في تحصيل أموالهم. وقد ذاع، خصوصًا في تلك الأيام، صيت الرجل الذي أقرض أبي المال كدائنٍ وحشي. كان أي شخصٍ آخر، سيسعر باليأس، ويفكر في الهرب أو يقدم على الانتحار، لكن ليس أبي. لقد كان واثقًا، وهو المتفائل دومًا، أنه سيعثر على حل. يقول: «لا بد أن تكون لهذا الرجل نقطة ضعف، ومن خلالها سننال منه». وبعد إجراء التحقيقات هنا وهناك، استنتج أبي أمرًا مهمًا. كان للدائن الذي يبدو رجلًا صلفًا وفظًا في الظاهر، شغف سرّي بفان غوخ. كان منزله يعجّ بنسخٍ طبق الأصل من أعمال ذلك الرسام العظيم. وكان قد شاهد، ما لا يقل عن ست مرات، فلمّا عن حياة الفنان التراجيدية، لعب فيه كيرك دوغلاس دور البطولة.

استعار أبي سيرة فان غوخ من المكتبة، وقضى نهاية الأسبوع منهمكًا في الكتاب. ثم في وقتٍ متأخر من مساء الأحد، فُتِح باب غرفة النوم، وخرج أبي منتصرًا:

«لقد وجدتُها»

انتحى بي جانبًا، كنت موضع سرّه وثقته في سنّ الثانية عشرة، ثم همس وعيناه تلتمعان:

«أذن فان غوخ، الأذن ستقذنا».

«خُدع أبي». ما الذي تنهاسمان حوله أنتما الاثنان؟ «سألت أُمّي التي لا تتحمل كثيرًا ما كانت تدعوهُ»

«لا شيء، لا شيء» ردّ أبي. ثم أخفض صوته وقال لي: «سأوضح لك فيما بعد».

وهذا ما فعله، والقصة كالتالي: قطع فان غوخ أذنه في لحظة جنون وأرسلها إلى محبوبته. هذه الواقعة جعلت والدي يدبر مكيدة: أن يقصد الدائن فيخبره بأن جده الأكبر كان يعشق المرأة التي أحبها فان غوخ، وبأنه ورث عنه الأذن المحنطة للرسام. كان أبي سيقايض الدائن برفاتها مقابل أن يُسقط ديونه وأن يمنحه المزيد من المال.

«ما رأيك؟»

كانت أُمّي على حق، فهو يعيش في عالمٍ آخر، في عالمٍ فانتازي. على أية حال، لم تكن المشكلة الرئيسية في سخافة الفكرة، ففي النهاية كنّا في مأزقٍ مريعٍ حتى بدا أن أي شيء يستحق المحاولة، كانت هناك مشكلة أخرى.

«ولكن ماذا عن الأذن؟»

«الأذن؟» نظر إليّ مذهولًا كأن الأمر لم يخطر في باله. «نعم، أذن فان غوخ، من أين ستجلبها؟»

«آه، لا بأس، يمكننا أن نجلب واحدةً من المشرحة، صديقي يعمل حارسًا هناك، وسيفعل أي شيء من أجلي».

في اليوم التالي غادر أبي في الصباح الباكر، وعاد متهللاً في الظهيرة إلى المنزل، حاملاً طردًا، ثم راح ينزع الغلاف بحذر. كانت قارورة من الفورمالديهيد، وبداخلها قطعة داكنة شكلها غامض. «أذن فان غوخ»، أعلن مبتهجًا.

ومن سيقول إنها ليست أذنه؟ على أية حال، فقد وضع ملصقًا على القارورة تحسبًا: «أذن فان غوخ».

وفي المساء قصدنا معًا منزل الدائن. دخل أبي وانتظرت في الخارج. خرج بعد خمس دقائق، مضطربًا وفي منتهى الغضب. لم يكتفِ الرجل فقط برفض العرض بل انتزع من أبي القارورة وقذفها من النافذة.
«وقح!»

كان لا بد أن أتفق معه، على الرغم من أن تلك النهاية كانت حتمية على نحو مؤكد. رحنا نمشي في الشارع الهادئ بينما يدمدم أبي طوال الوقت: وقح، وقح. توقف فجأة في الطريق وحقق إلّي بثبات وقال:
«هل كانت اليمنى أم اليسرى؟»
«ماذا؟» سألت دون أن أفهم.

«الأذن التي قطعها فان غوخ. هل كانت اليمنى أم اليسرى؟»
«وما يدريني؟» قلت، وقد كنت منزعًا من الأمر برمته. «أنت من قرأ الكتاب، وأنت من يجب أن يعرف.»
«ولكنني لا أعرف». أجاب مكتئبًا. أقرّ بأنني لا أعرف.
وقفنا صامتين لبعض الوقت. ساورني فيما بعد شك لغوج، ذلك الشك الذي لم أجروء على التلفظ به لأنني أعرف بأن الجواب قد يضع حدًا لطفولتي. على أية حال:
«وتلك التي في القارورة! هل كانت أذنًا يمنى أم يسرى؟»
حقق نحوي مصعوقًا.

«أتعرف؟ لا فكرة لدي». غمغم بصوتٍ واهنٍ ومبحوح.
ثم تابعنا المشي، متجهين إلى البيت. إذا تفحصتم أذنًا بحذر -أي أذن، سواء كانت لفان غوخ أو لغيره- سترون أنها مصممة على شكل متاهة. تهت في هذه المتاهة، ولن أخرج قط منها مرةً أخرى.



طرابلس.. باب البحر، باب الريح

عاشور الطويبي شاعر ليبي

٤

الصمْتُ واحدٌ هنا وهناك
مثلما السماء واحدةٌ هنا وهناك
مثلما السراب في الأفق يرفع رأياته
للرَّحْلِ العميان
مثلما تقلُّبُ الأغنية أحزانها على صُهد
المكان أو صقيعه
مثلما تؤانس اليدُ يدها الأخرى
مثلما الشهقة تقف وحيدة في بيداء
الروح
مثلما يترجَّل الحلمُ من على كتفَي
الغريب
مثلما يرحلُ الوقتُ مع خيول الليل.

وحده الغريب، يقينه ينهض من رماد
وحده الغريب، جامع حصي
وحده الغريب، نَقَارُ ظلمات
وحده الغريب، تجرُّ فوق أريكته معزة
الوقت
وحده الغريب، يحمله اللامكان

٣

في عشياتها أغربل العمر من تفاصيل
الأشياء
في عشياتها أغربل الأشياء من رمال
الشط
من جبال أكاكوس جاءت إلى بابين:
باب البحر وباب الريح.

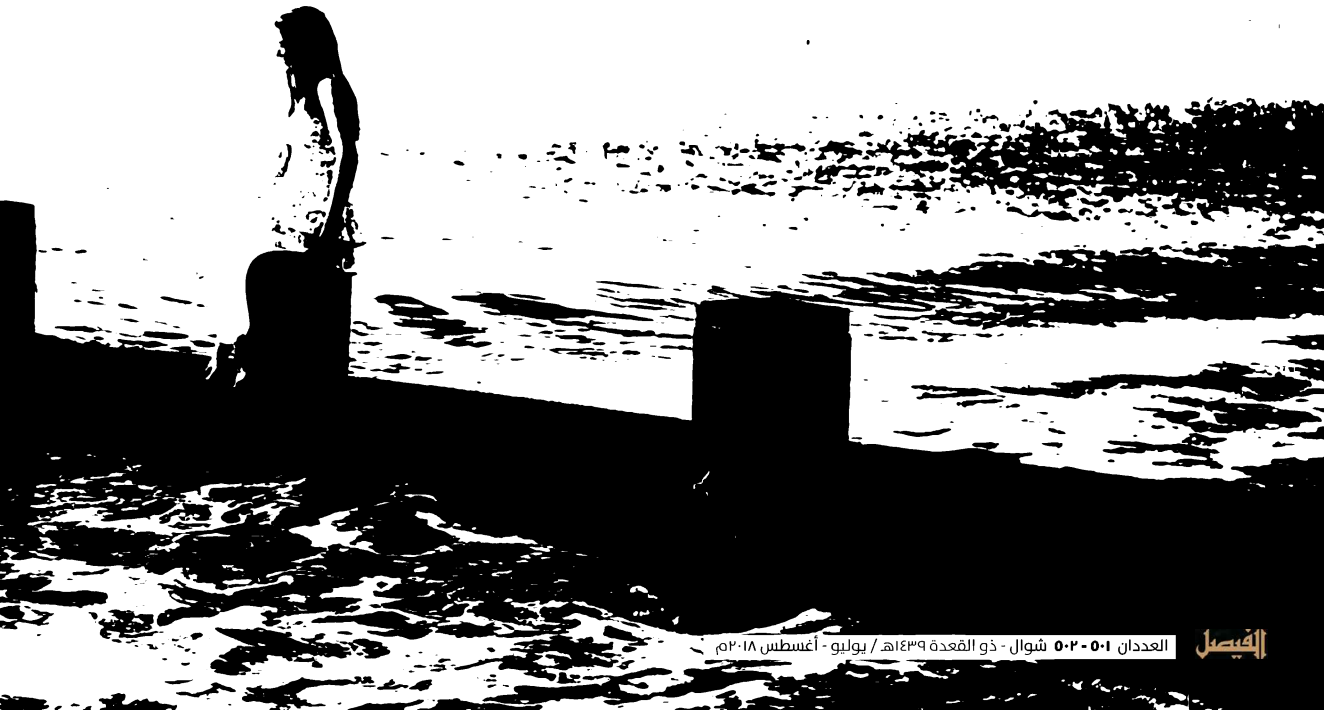
ماءٌ قريب وهوى قديم
طرابلس ترفع مراسي زوارقها خلسة
شفيقٌ شبقها
ماكزٌ غسقها
ثريّةٌ بساتينها

هي تعرف حصباءها واحدة واحدة
هي حيث تركتها الأناشيد
آن استدار الصيف على ساقبتها
ونثر ظلاله في الوادي

٢

وحده الغريب، كان بلا قمر
وحده الغريب، يعرف سرَّ الوردة

١٤٢



٥

قالت لي امرأة من طرابلس وهي
تبتسم:

منذ أن جثت هذا المكان من درنة وأنا
أحمل قنديلي

ليس لأن الطرقات مظلمة، أو أن
اللصوص والسكراري وراء كل منعطف
وحانة

لا، بل من وحشة القمر وهذي السماء
ونظرته إلى أعلى.

الأرجل أرجل عنكبوت

لكنّ الخوف نبت في أغاني الرجال
واندس في الأزقة والساحات

٧

ثلاثة صفوف من بيوت منهكة

لا دخان موقد يخرج منها ولا أصوات
بشر

بيوت وراءها جبال متجاورة
سقفها تلمع تحت شمس قاسية

٨

مطر ينسكب على زجاج المقهى

ما تاريخك يا مطر؟

هل رافقك الفنك أن رفع الحطاب يده
إلى طائر في السماء؟

هل سمعت صوت المرشدة السياحية
تدق حجراً على حجر؟

٦

الأرض تننّ من أوجاعها

في طرابلس

عليك أن تخلع نعليك

عليك أن تتدبّر أمرك

ظهور الناس محنية

وعيونهم لا ترى نخلاً على كئبان قريبة

من النافذة لمحتهم الفرسان بقبعات

البحارة الإسبان

كانوا ثلاثة ثم أربعة

هذا الصباح صاروا خمسة

قالت لي:

إن قابلك فنك، لا تجزع

لا تنبطح ولا تولّ الدبر

ارفع رأسك عاليًا، كأنك ملك

وخذ حجرتين، اطرق أحدهما بالآخر.

الفنك يخاف صوتًا لا يعرف معناه

وحده الإنسان يصنع أصواتًا لا يعرف
معناها

٩

السحب الرمادية تنزل متمهلة على

باب الجديد

تمد أيديها إلى جيوب العاطلين

الواقفين على الشطّ

تقترب من وجه المرأة الشاحب

تزيح قليلًا صغيرتها

تفتح مكانًا للريح

أهذا عطرك؟

من أين قطف رائحة الزعتر البرّي؟

هو يعلم إذن نقيصة الماء وخديعة

اليقطين؟!

لا تشغل بالك بما تبقى من ورق شجر

نقرته النوارس المهاجرة

وقذفت به قوارب الصيادين



١٠

ليومين كاملين على الشاطئ
يمزّ الدراجون
يمزّ العداؤون
يمزّ عمال منجم الفحم
يمزّ المتسكعون
يمزّ الحشاشون
يمزّ بائعو الويسكي
يمزّ الحرس الجماهيري
يمزّ قطيع الذئاب
ويمزّ الشاعر المنفي

١١

رويدك يا عازف الدقّ
دعني أهب نفسي هذه الأغنية
صاحبي قد مات ودفن في مدريد
البارحة

رويدك يا عازف الدقّ

الليل هنا موحش وطويل

دعني ألملم صهري قليلاً قليلاً
أرقص على قدم واحدة في مفازة
التائهين

لن أخذك يا عازف الدقّ

سأجعل يميني تسبق يساري

لا أحد هنا يفتح لي الباب

مزرّ الكأس إذن!

رويدك يا عازف الدقّ

ما زال في الليل بعض شجن

رويدك يا عين، لا تبكي محمداً

١٢

مطرّ ينسكب على زجاج المقهى
يدّ طفلة تلوّح من أمام المتجر الكبير
سائحان بعد تيههما يركضان خبئاً
ويح قلبي!

١٤

لا مآرب لي في عصاي واسمي سرقة
للصوص
كيف إذن أتخفّف من شجاي؟
كيف أدوّر بين نفسي وكأسي أغنيتي
الوحيدة؟
كيف لي ولهم طيّ موج بحرّها على
نهار كئيب؟
سأجرب تغريدة الخضير
سأرفع صوتي عاليًا في السوق ظهيرة
الجمعة
سأمهل الياسمين حتى الفجر
سأرتّب على عالية المقام الحزين أركان
دين قديم
سأدفع الماء رقرقاً إلى خاصرتها
وأدوّن في سجلات الحكومة ضحكتي

١٣

المدينة ذات المآذن العالية ليست
بعيدة

سورها الوحيد نهشته النمال النهمة
في آخر النهار يؤوب إليها طائر
الساقين النحيلتين

ليس سهلاً معرفة الداخلين كلّ صباح
ليس سهلاً معرفة نوايا اللصوص من
عيونهم

المدينة اتخذت الجبل متكأً لها

لا تعطيه أسرارها

ولا تنصت لشجنه الطويل في الشتاء

المدينة الواقفة على وجعها

تفتح أبوابها عند كلّ مغيب

للمهاجر والسارق والمريد

أشجار التوت الرفيعة

خبيرة بعادات سكّانها

تفوح بعقب كلّ طائر وريح

١٥

ماذا ترى يا رجل؟
أرى غيمًا كثيفًا وطائرًا يعلو وينزل
وماذا ترى أيضًا؟
عجاجًا قديمًا، صيّادين يصعدون
هضبةً بعيدةً
ما الوقت عندك يا رجل؟
لم أعد أحمل معي وقتًا، لا فائدة.
الليلة لا طريق للسفينة

لقد خطفها جنون قبيلة من سكرتها
البخارة نائمون والريح تهدر في أعلى
القلعة

أقوى وأصغر البخارة، علّق الحوت

على صاري السفينة

قال: هكذا تكون الأمور

بيداء كراهية

بيداء خسران عظيم

بيداء نهار يطول ونهار يقصر

١٦

في أول الزقاق، حجر كبير
على الحجر وجه بعينين كبيرتين
وجبهة عريضة
تحت الوجه حروف أعجمية وقوس
ونشاب
في طرف النشاب حمرة شديدة
كأنه دم مسكوب
أو حمرة جبل ككلة

يتدلّى من القوس

قرن خروب أو ثمرة بلوط ناضج
البشر الذين يملكون على الحجر
يضعون على صدره بعض غبار
لكنه يحلم بيوم
يتقلّبه على جنبه بين
نهدي امرأة
أو

إصبعي عاشق ولهان
يحتكّن له بطنه،

يتركّان

فوقه زفرة
أو وردة برّية

١٧

في واضحة النهار نرى المنحدر من
أعلى الجبل
الرجال والنساء العليمون به، لا
يصعدون أو ينزلون إلا نهازًا
أما غيرهم، فنراهم في البلدة يأكلون
اللحم المقدّد بالفلفل المشبع بالدهن
يسيرون فرادى أو جماعات في وسط
المدينة
يمرحون ويرقصون مخمورين
ثم يأخذون سبيلهم إلى المنحدر
يغيبون تمامًا

١٨

في الثامن من يونيو، عام ٢٠١٧
بمنتصف الصيف الأبيض
الماء في سكينته،
نورس حطّ وطار
لا تجاعيد على وجهه ولا نامة
الغرباء واقفون،
أراهم من نافذتي أصابع حلوى

وجوههم قبالة الماء والجبل

يقيسون كم ذاب اليوم من حزن
يتساءلون: متى تظهر غرائق الصيف؟

ليس الجبل العالي

ليست البيوت التي بناها العابرون على
رمل هشّ
نوافذ عين الطائر،
لا قطط ولا دجاج
فضاء نحيل خالٍ من أصوات الكائنات

١٩

لم أرَ في حياتي شمسًا خجولة
كشمس طرابلس

٢٠

لقد نزل الفرسان من الجبل
نزلت المراتان
نزلت الماعزة المنتفخة البطن
ونزل صيادو الطرائد
خلت الساحة وأقفل المقهى أبوابه
وحيدًا أمشي شظايا حياة
يا لهفي على نفسي!

صمت مطبق

ليلٌ يتدحرج من ذاك السفح البعيد

اخلغ نعليك إنك بطرابلس

٢١

أمامي:
بيوت واطئة حزينة الأسقف
حمراء، صفراء، زرقاء، ورمادية
طريق ضيق مترب ومحصب
سيارات تلمع بضوء الشمس مغبرة
بتعب المسافرين
بخزّ خؤون، تجاعيده عيون أسماك براقّة
ضفتاه صخور نحتتها الريح الشمالية

وحده القمر في سماء طرابلس

وحدها الشمس في صحن بيتها منتصف
الليل

٢٢

طرابلس ترتدي جلباب الصباح ضاحكة
تلتفت يمينًا وشمالًا
علّها ترى أطفالًا في الأزقة
علّها ترى الطائر أحمر صدر
علّها ترى وجهها المتبدّل في المرايا

طرابلس لها في كلّ ظلّ وقت

وفي كلّ فصل أغنية

طرابلس أقصى ما يصل إليه

شجا بخار.

٢٣

أهذا وردٌ على شفة الحجر أم نار؟!
نقيع التمر سيّال على حجر
نقيع التمر سيّال على قلبي
فلا أدري أيّ وجهة أمضي
ولا أيّ لحنٍ يغني الطائر

سألت الحجر:

هل يتورّم الحجر؟

الإبل حطّت أخفافها هونًا على صدري

والناس راودوا هوسي على رمل

قصائد من الشعر الأميركي الحديث

ترجمة: شريف بقنه مترجم وشاعر سعودي

في الصحراء
ستيفان كرين^(١)

وشاهدوه يكتشف طريقه للخروج،
أو امشوا داخل غرفة القصيدة
وتلمسوا الجدران بحثاً عن مفتاح الضوء.
أريدكم أن يتزججوا على الماء
عبر سطح القصيدة
ويلجؤوا باسم المؤلف على الشاطئ.
لكن كل ما يريدون القيام به
هو أن يربطوا القصيدة إلى كرسيّ بحلٍ
ويعدّبوها حتى تخرج باعتراف.
يقومون بضربها بسوطٍ
ليعرفوا ما تعنيه حقاً.

عنكبوت صبور وهادئة
والت ويتمان^(٥)

عنكبوت صبورٌ وهادئةٌ،
لاحظت أين تقف على صخرةٍ صغيرةٍ منعزلةٍ قرب الشاطئ،
لاحظت كيف تستكشف الفراغ الشاسع المحيط بها،
إنها تطلق خيوطاً، خيوطاً، من تلقاء نفسها،
تفكّ بكرتها الأبدية مسرعةً بلا تعب.
وأنت يا روعي حيث تقفين،
منفصلةً، محاطةً بمحيطاتٍ من فضاءٍ لا يمكن قياسه،
تأملين، تجازفين، تبحنين وتُطلقين خيوطك صوب النجوم
لتصلها ببعض،
حتى تصنع الجسر الذي تنشدن، وترمي للرساة حيث تريدن،
حتى يتشبّث خيطك الهلامي الرقيق بمكان ما، آه يا روعي.

انتظر
جالواي كينيل^(٦)

انتظر الآن.
لا تتق بكل شيء إذا كان عليك أن تفعل.
لكن ثق في الساعات. ألم تحملك

في الصحراء
رأيت مخلوقاً، عارياً، وحشياً،
يجلس القرفصاء،
ممسكاً بقلبه بين يديه،
يأكل منه.
قلت: «أهو طيّب يا صديق؟»
«إنه مُر - مُر» أجاب:
«ولكنه يعجبني
لأنه مُر،
لأنه قلبي».

وصفةٌ للسعادة في خابوروفسك^(٦) أو أي مكان
لورانس فيرلنجيت^(٣)

إحدى الجاذبات الكبيرة للملينة بالأشجار
مع مقهى كبيرٍ تحت أشعة الشمس
مع قهوة سوداء قوية في أكوابٍ صغيرةٍ جداً.
أحدهم ليس بالضرورة أن يكون جميلاً جداً
رجلٌ أو امرأةٌ تحبّك.
أحد الأيام الصافية.

مقدمة في الشعر
بيلي كولنيز^(٤)

أطلب منهم أن يأخذوا قصيدةً
ويمسكوا بها في النور
مثل فلم النيغاتيف
أو يضغطوا على الأذن،
على قفير التحل هناك.
أقول: أسقطوا فأراً في قصيدةٍ

الحاجة لحبّ جديد
هي الإخلاص للقديم.

انتظر.
لا تذهب مبكراً.
أنت مُتعب. لكن الجميع مُتعب.
ولا أحد مُتعب بما يكفي.
انتظر قليلاً واستمع:
موسيقا الشعر،
موسيقا الألم،
موسيقا النول تجيك حُبنا مرةً أخرى.

كُنْ هناك لسماع ذلك، سيكون الوقت الوحيد،
الأهم من ذلك كله، سماع وجودك كله،
تَمَرّن بالأحزان وهي تُعرّض ذاتها في إنهاك تام.

هوامش:

١- ستيفن كرين (١٨٧١-١٩٠٠م) روائي أمريكي وكاتب قصص قصيرة وشاعر.

“In the Desert» by Stephen Crane from «The Black Riders and Other Lines» by Stephen Crane, 1998 by Yalebooks (first published 1895).

٢- لورانس فيرلنجيت شاعر ورسام وناشط وناشر أمريكي
٣- خابوروفسك مدينة في جنوب شرق روسيا

“Recipe For Happiness Khabarovsk Or Anyplace” by Lawrence Ferlinghetti» from Endless Life: The Selected Poems by Lawrence Ferlinghetti, New Directions.

٤- بيلي كولينز (مواليد ١٩٤١م) شاعر أمريكي عُين شاعراً
للبلات الأمريكي عام ٢٠٠٣م، يعمل كبروفيسور في جامعة
نيويورك.

“Introduction to Poetry” Billy Collins, from The Apple that Astonished Paris (University of Arkansas Press, 1996)

5- Leaves of Grass by Walt Whitman, originally published 1855, 2006 Edition by Simon & Schuste.

٦- جالواي كينيل (١٩٢٧-٢٠١٤م) شاعر أمريكي حصل على
جائزة بوليتزر للشعر عام ١٩٨٣م وجائزة الكتاب الوطني
عام ١٩٨٣م.

“Wait” by Galway Kinnell from Mortal Acts, Mortal Words, Galway Kinnell, Mariner Books, 1980.

في كل مكان، حتى الآن؟
ستصبح الأحداث الشخصية ممتعة مرةً أخرى.
سيصبح الشعر ممتعاً مرةً أخرى.
سيصبح الألم ممتعاً.
البراعم التي تُفتّحها للواسم ستصبح ممتعة.
القفازات للمستعملة ستصبح جميلة مرةً أخرى.
ذكرياتها ستبعث الحاجة لليد التي لبستها.
أسى العشاق هو ذاته:
عندما نطلب أن نملأ
ذلك الفراغ الهائل للنحوت
من هكذا كائناتٍ صغيرة؛



الحالم (٢٠٤٨)

ليانة بحر كاتبة فلسطينية

إلى ذكرى ستيفن هوكينغ

الجهاز الضوئي الصغير..

بدأ يصف الحروف التي استخرجتها من الزجاجاة التي طفئت على سطح البحر قبل قليل، ولم يتوقف، ثم بدأ في خطّ كلماتٍ لم أعرف ما الرابط بينها.

«عسل. صيف. يعسوب. دفاء. بني. ليلكي. قصب. دالية. كمشة من التراب. نسمة. ورق البردي. آيس كريم بالفانيليا. غنب. بهارات. شريط موسيقي. أزرق. ناي. قميص. فرس. ثلج...».

كنتُ قبلها بدأتُ التفتيش على معنى كلمة حُب، التي صرت أجدّها في العديد من الكتابات الغامضة التي أعرّ عليها مصادفةً. وجدتُ هذه الكلمة في الرسوم والشرائط التي تمثل جزءاً من الحياة على وجه الأرض قبل عصر المياه القوية. كلُّ هذه الأسماء الغريبة التي تتالت أمامي تُصيبنني بالتوتر. كم هو غريبٌ أنني لا أعرف الكثير من الكلمات التي استخدمها الناس في الزمن العتيق؛ حين كانت الأشياء مختلفةً ومُغايرةً لما نعرفه اليوم بعد زمن الطوفان العظيم.

بدأ فضولي حين وقعت بين يديّ رسالةً في قنينة زجاجية تطوف داخل تيارات المياه، وكانت مليئةً بكلمات تصف الحب الذي أتمنّى أن أعرف معناه. كانت تعود إلى رجلٍ أراد أن يُوصل إلى حبيبته مشاعره الفياضة، وكان ذلك قبل لحظة هجوم مياه المحيطات على اليابسة.

كان من مهمات جهازَي الياباني الصغير، الذي لا يتجاوز حجمه إصبعين، أن يجعلني أعرف معاني الأشياء المذكورة أو ارتباط بعضها ببعض. يُمكن لهذا الجهاز أن يقوم بالبحث في جميع الأنسكلوبيديات المختصة بمجرد الكبس على زرٍّ واحد. ويمكن له أن يعلم عن طريق التليباتي إن كنت قد اكتفيت، أو أنّ عليه التفتيش عن المزيد.

أريد أن أعرف ما هو الحب، أريد أن أُلْسِه، وأن أتطلع إليه وأن

١٤٨

أحمله معي دوماً، لو كان فعلاً هناك. أثّرت الكلمة فيّ، وأضافت إلى جهازَي معنى جديداً ينبض بالغموض والشغف. صار الدفاء يسيل على رؤوس أصابعي أثناء التفتيش، وهي التي عهدتها باردةً كالثلج. كانت الرسالة التي حملتها الزجاجاة الأولى قد أُرْفقت بملاحظة تقول: إنها تعود إلى ثلاثين رسالةً سجّلتها اليد ذاتها. وحتى الآن، لم أجد إلا واحدةً منها. وعلى الرغم من أنّ الاحتمالات لا نهائية في أن أجد بعضها أو لا أجد شيئاً على الإطلاق، فإنّني كنتُ من القلائل بين مجموعتي الجبلية ممن سُمح لهم بالتدرب على الغوص ومحاولة العيش تحت المياه. ربما لهذا وجدت القارورة الزجاجية التي حملها للوج بعد أن سُطبت الخرائط القديمة، وانقسمت البلدان السابقة، وتغيّرت الأجواء تمامًا. فقد تحوّلت طبيعة الأرض، وتغيّرت طبيعة سكانها، منذ أيام «تسونامي العظيم» الذي أعقب ذوبان المحيطات والبحار للمتجمدة، خصوصاً القطبين الشمالي والجنوبي.

بات البشر جميعاً يتحدرون الآن من نوعين لا غير: أهل الجبل وأهل البحر.

بعد أن غرق الكثيرُ الكثيرُ من سكان الأرض لم تعد هناك أعرافٌ متنوعة، بل عرقٌ بشريٌّ واحدٌ يتمتع أصحابُهُ بأشكالٍ مختلفةٍ وألوانٍ متعددة، واسمه «حُب البقاء». وسبق ذلك إعلان «الأمم المتحدة»، التي تحولت إلى كيانٍ معنويٍّ موجودٍ على الأجهزة الذكية فقط، أنّ أهل الأرض يعودون جميعهم إلى منشأ جينيٍّ واحد، وأنّ عليهم أن يكفوا عن تفاهُات العنصرية التي أوصلت كوكبنا إلى حافة الإبادة. كان اكتشاف عام 2017م عن إنسان Brighton في منطقة شيدار Cheddar واكتشافاتٍ موثوقةٍ أخرى في أماكن أخرى أثبتت أنّ لكثيرين من سكان العالم الشمالي وإنجلترا الأصليين بشرةً سمراء داكنةً وعيوناً زرقاء منذ العصر الليثولوني. وعزّز هذا الفتح العلمي ظهور فتيات ذوات



شعر أشقر وبشرة فاتحة في العالم العربي وإفريقيا، قاوم من استعمار الحكومات واضطهادها كلٌّ من لا يتمتع ببشرة بيضاء ورصيدٍ محترم، فقضين على الخيالات الجامدة التي حددت الأعراق بألوان الناس وتدّرجات الفاتح والغامق في ألوان البشرة وحداثات العيون.

حدث الخراب الأعظم قبل أكثر من عشرين عامًا، حينما التقى حاكم أقوى دولة في شمال الأرض آخر في أقصى جنوبها، وكان لكليهما طبعٌ نَزَقٌ وحادٌّ للزاج ومصالحٌ تجارية متعارضة، وهكذا تقالبا يومها على معنى عبارة «الحد من التسلُّح النووي»، ووصل تحدّي المجانين بينهما إلى استخدام قنابل اختبارية هيدروجينية وفراغية اعتبرها بمثابة استعراض عضلات، لكنّها زلزلت الأرض، وأبادت قسمًا كبيرًا من السكان، والأفطع أنّها هتّجت للحيطات، فاندفعت لتمحو للدن الساحلية البهيجة.

لم يعد من منجى سوى الجبال. وهكذا صار لأهل البحر أن يعيشوا على قوارب فوق الماء، وأن يتدربوا على المكوث تحت المياه ساعاتٍ طويلةً ملتزمين بتدريباتٍ قاسية، لكي تنجو الأجيال القادمة من مصيرٍ قاسٍ لَحَقَ بالأوائل. أما أهل الجبال، فيتدربون طيلة الوقت على أن يكونوا قافزين؛ مثل الرجل اللطايط الذي ظهر للمرة الأولى بين شعبٍ صغيرٍ كان مُهدّدًا بأخطارٍ كبيرةٍ يُدعى الفلسطينيون. كان هذا منذ أيام الجدران العالية التي أقامها المستعمرون في بلادهم لتفصل ما بين قريةٍ وقرية، ومدينةٍ وأختها، وأناسٍ وعوائلهم. وكان مما يدعو إلى العجب أنّ ذلك أثر في تطوير قدرات بعض الفلسطينيين عبر طفرةٍ وراثيةٍ أنتجت جيلاً من عابري الأسوار العالية، بعد أن جعلهم قضاء الوقت الطويل على حواجزٍ إلكترونيةٍ ذات أسوارٍ مُدججةٍ بالمعادن والأشرطة للكهربة يُعيدون اختراع فنونٍ من القفز واجتياز الحقول للكهربة مما لا يُتقنها غيرهم. وقد يسّر لهم هذا السكنى على الأشجار، تمامًا مثلما فعل سكان الغابات في القارات كافة.

أما في الدولة التي اضطهدتهم، وكان تخصصها الأول بيع الأسلحة وإرشاد الدول الأخرى إلى إقامة الجدران العازلة حول الأكواخ، فقد صار هدف وجود الكثيرين فيها الدفاع عن رأيهم وعن تفوّقهم على أولئك الفقراء المحبوسين وراء الأسوار، وذلك بالكتابة على ما تبقى من الطرق الخربة والجسور للتّهارة والبنائيات الضخمة الآيلة للسقوط بسبب عنف الفيضان: «ليس

لنا شريك في السلام»، و«وحدنا أصحاب القرار»، و«موتوا بغيظكم، فنحن شعب الله المختار رغماً عنكم».

كان هؤلاء للمسوسون يُشبهون آخرين من سُكّان الكرة الأرضية ممن صعب عليهم الاقتناع بأنّ اكتشافات D.N.A. أعلنت أنّ سكان الأرض يملكون للنشأ الجيني ذاته، وأنّهم يتشابهون جميعًا في الحقوق، مهما تغيّرت دياناتهم ومذاهبهم، وأنّ الألوان والأجناس للألوفة ليست إلا طلاءً خارجيًا للبشر، يُشبه أن يصيرَ لون التفاحة أشدّ حمرةً أو أكثر دكنةً وشحوبًا، أو كاختلاف لون السمك الذي يعيش على الرمال عن قرينه بين الصخور.

لكنّ هذه الزجاجة والرسالة الغريبة داخلها أطارنا لتي.

فأنا بحقّ الجحيم أريدُ أن أفهمَ ما هو الحب، وهذا الجهاز الضوئي الصغير لا يُقدّم لي إلا شرائط ومعلومات لا أستطيع أن أستخلص منها شيئاً محدّدًا. تحت كلمة «حب» تدرج ملايين الأغاني، ومليارات العبارات، ورقصاتٌ بعدد النجوم، وعباراتٌ غامضةٌ مثل ظواهر للمجرات البعيدة التي لا يمكنني إدراك معانيها، أو حلّ رموزها دون الالتحاق بعلماء الفلك، وأنا من أنخصّص حاليًا في علم المحيطات حفاظًا على استمرار الحياة البشرية، ويشمل هذا قياس كثافة الأسيّد الكربوني، ومدى انتقال الإشعاع عبر المياه، وقياساتٍ أخرى خاصةً بالمحيطات لا علاقة لها بكلمات الحب.

ولأنّ معنى كلمات الرسالة المعقد وسياق متابعتها لم يكن واضحًا بالنسبة إليّ، بات عليّ أن أحاول فهم الصور التي وردت أمامي. كنتُ أحاول أن أجِد معنى كلمة حب بما يتجاوز القاموس أو الموسوعة. كانت عملية البحث لا نهائيةً فعلاً، حتى إنني عثرتُ على مخطوطٍ عربيٍّ لابن حزم الأندلسي اسمه «طوق الحمامة في الألفة والألف»، وهو رسالةٌ في الحب، قسّمها صاحبها إلى

ثلاثين بابًا، ومنها في أعراض الحب وصفاته للحمودة والمذمومة فقط اثنا عشر بابًا. وقد دُهِشْتُ واهتَزْتُ للثريات أمامي حينما قرأتُ مفتتح كتابه بالقول:

«الحب - أعزك الله - أوْلُهُ هزل، وآخره جد».

فماذا يعني هذا فعلاً لمن كان مثلي لا يعرف، أصلاً، الفرق بين الجد والهزل؟!

كم يبدو الحبُّ مُعَقَّدًا وغامضًا، مُرْتَبَطًا بالمآسي والأهوال والغضب. كم يبدو ملتبسًا حين يضع مسؤولية الكائن بيد من يُحبه. كم استمعتُ لأغنياتٍ باللغات للفهومة كلها، وكم قرأتُ أشعارًا تُحاول وصفه، فلا تُجيد في الإحاطة به، كأنه كائنٌ خرافيٌّ مصنوعٌ من الفرح والحزن معًا، لكنَّ أحدًا لا يستطيع الإمساك بتركيبه الجينيّ.

وأكثر ما أثار دهشتي أنَّ المراجع تربط الحب بأنواعٍ من: الكتابة، والطعام، والرقص الذي لا يمكننا حصر أنواعها التي تعددت بلا نهائية تُعادل أيام التاريخ الإنسانيّ، بل أدهشتني أسماء بعضها أو التشبيهات التي ترد في أغانيها مثلما تقول أغنية Sway هذه:

When Marimba rhythms start to play

dance with me

Make a sway

Like a lazy ocean hugs the shore

Hold me close, sway me more

حقيقةً كان من الصعب عليّ استيعاب أنَّ المحيط الذي يتلعب الناس بسهولةٍ كان يرقد في الأغنية كسولًا هانئًا، وهو يحضن الشاطئ أمام المُحبين. يبدو أنَّ سلوك المياه وفورانها وغضبها قد ثارت على الناس منذ تلك السنوات التي غرقت فيها قوارب المهاجرين من إفريقيا وآسيا والشرق الأوسط إلى دول الشمال. ولا بُدَّ أنَّ هذا ازدياد عنفًا مع حدوث تسونامي للجنون.

كنتُ عثرتُ على منظرٍ يُشبه للرقاب على الشاطئ بالقرب من المكان الذي عثرتُ به على الزجاجة، وأردت استخدامه لأفهم ما يجري؛ لأنَّ الأجهزة الذكية التي لدينا تربط الأشياء ببعضها، وتدخلنا في حالة تخاطرٍ (تليباتي) مع مَنْ أرسلها كي نرى بعينيه. بدأتُ أعالج اللادة التي وجدتها مكتوبةً على هذا للرقاب بعد أن وجدتُ الرسالة تلك، وأخيرًا استطعتُ أن أجد العلاقة بينهما،

وأن أرى حرفين محفورين على جسد الأنبوب النحاسي داخل شكلٍ يُمثل القلب رمزًا. وعندما بدأ جهاز في العمل، بدأت الكلمات تتحدّ مع بعضها. وبدأت أفهم أنَّ كلَّ حرفٍ يُشيرُ إلى اسمٍ واحدٍ من هذين المُحبين للجهوليين.

انتبذتُ ركنًا قصيًّا بعيدًا عن درب الناقلات التي تُشبه عربات التلفريك قديمًا، وتحزرتُ الآن كليًا من دعم الحبال المعدنية خلال طيرانها. كانت تلك هي اللواصلات الفضائية التي تُستخدم لنقل العلماء بعد أن انتهى عهد السيارات القديمة. وبدأتُ متابعة مسألةٍ غريبةٍ تبدّت لي على شاشة الجهاز. رأيتُ عناوينَ ومناظرَ وصُورًا لحربٍ في الشرق الأوسط، حربٍ في البلقان، حروبٍ في اليمن، حربٍ في سوريا، حروبٍ في فلسطين، حروبٍ في كلِّ مكان. كان هذا كله على هذه الأرض التي غزتها المياه التي أدت إلى الطوفان الكبير. لحسن الحظ، استأنف بعضنا العيش، وتغلّب على الكثير من العقبات والمآسي التي خلّفتها حروب البشر وحروب الطبيعة ضدنا.

لم تكن معي قطرات الرحيق التي انتزعتها من صمغ شجرات الصنوبر الصينيّ، التي أخذها ليلاً كي تُجدد نشاطي؛ لذا نمثُ بعمقٍ تلك الليلة في كوفيّ المعلق فوق الأشجار القليلة التي تبقيت بعد الانفجار النوويّ الأخير في منطقتنا. صحوثُ في الصباح التالي، وكانت الموسيقى الصادرة عن الجهاز الصغير الذي ثبتته بالأمس على كلمة «حب» تعمُّ المكان، فالسات، رقصٌ شرقيّ، فلامنكو إسباني، حفلةٌ كاملةٌ كانت تصدر عن الجهاز محملةً بكل أنواع الموسيقى في العالم القديم. كانت تنزل بترائبٍ مُتصل. كانت فكرةٌ سديدةً أن أربط ذاكرة الجهاز مع ذاكرة للرقاب القديم للرّمى على الشاطئ؛ لأنَّ الذرات تحمل ذاكرة الأحداث التي مرّت بها، وهكذا بدأت التليباتي بينه وبين جهازي الخاص. كان جهازي ينقل لي ما رأيته عينا صاحب للرقاب في لحظاته الأخيرة. كان متمددًا على شاطئٍ بحيريّ وهو يتأمل الطيور البيضاء التي تُغطّي السماء خلال طيرانها، وهي مرشومةٌ فوق المحيط الأزرق. ألوانٌ بهيئة زاهية.. لم يخطر لي أنها موجودة قبدًا بسبب تعكّر المحيطات والبحار.

الأزرق.. اللازورديّ.. السماويّ.. الأبيض.

يا للمزيج الرائع!

كان الرجل مرتاحًا على العُشب ينتظر زوجته للصورة التي تعمل لجلة تُدعى «الجغرافيا العالمية» في مشروعٍ يهدف إلى الحفاظ على الطبيعة وكائناتها النادرة. كان هو للحرر، وكانت هي التي تلتقط صور الحيوانات التي صارت نادرةً الآن؛ لكثرة الصيد وشدة التلوث وصعوبة حصول هذه الكائنات على غذاءٍ بعد أن بدأ الجليد في الذوبان. لقد رأيا بأُم عيونهما دُبًّا يحتضر جوعًا، وفراؤه الجميل الأبيض مُغطى بِبُقَعٍ من القذارة والفحم، وذلك لأنَّ ذوبان الثلوج جعله عاجزًا عن اصطياد السمك وسط المياه المُتدفعة في دَوَامَاتٍ جنونيةٍ حوله. كلاهما كان عاشقًا للدولفينات والحيتان والفقمات وعُجول البحر وطيور البنجوين الحساسة والثعالب القطبية البيضاء والكلاب، التي تشابه والذئاب، ونوارس الماء، سواء الرمادية أو ذات اللون البني، وكلاهما كان يعاني من مشكلة دمار الطبيعة بسبب تغلُّب التلوث والقذارة على بقاعٍ كانت عصيةً على الوصول إليها، إلا أنها امتلأت الآن بزوارقٍ صغيرةٍ وكبيرةٍ تحمل جُموعًا وحشودًا من البشر لغرض السياحة والتسلية. كان العالمُ الطبيعيُّ قد تحوَّل إلى منبعٍ لصناعاتٍ ضخمةٍ أُقيمت من أجل تسلية الأغنياء وإيجاد أثاثٍ فاخرٍ لهم، وأمكنةٍ جديدةٍ يُروحون بها عن أنفسهم للولولة، فيما الفقراء والمُهمَّشون من سكان الأرض الأصليين محتجزون وراء جدرانٍ وشبكاتٍ أسلاكٍ ضخمة، لكي لا ينزعج برؤيتهم هؤلاء السعداء.

كان الرجل يرقد تحت أشعة شمسٍ بلون العسل (العسل: هو إفرازٌ حلو الطعم من النحل)، وكان ينتظر زوجته كي تنتهي من تصوير الطيور، التي غطت الهضبة للعشبة المُطلَّة على البحر الشمالي، فيما كان مُغمض العينين على حلمٍ جميلٍ حينما بدأ الانفجار للمائي الأول.

ركض ليفتَش عليها، وترك وراءه حقيبتيه للتنفخة، التي حملت الزجاجة الأخيرة من رسائل الحب التي كان قد أعدَّ لإسقاطها في ذلك اليوم على الشاطئ الذي خطًا عليه، ومراقبه النحاسي الصغير. لسببٍ ما كان قد أودع المياه تسعًا وعشرين زجاجةً سابقًا، وكان هذا احتفاءً بالحب الذي جمعهما في هذه المنطقة الساحرة من العالم. ولم يخطر له أبدًا.. أبدًا لم يخطر له أن يبدأ انفجارٌ كونيٌّ من نوعٍ مختلف.

تصاعدت الأمواج العملاقة، وابتلعت العالم كله. أو هذا ما بدا له. عندما حدث هذا كانت امرأته تستدير عائدةً إليه، وشعرها

للجَعْد الطويل يطير خلف ظهرها وهي ترفع له يديها تعجبًا واستغرابًا.

ثم حدث كلُّ شيء.

أو إنَّ ما حدث كان يؤدي إلى لا شيء.

وأنا! ما الذي سأفعله بعد أن انقبض جلدي وشعري وجسدي بسبب هذه القصة الحزينة؟

سأواصل التفتيش عن معاني الكلمات التي لم أفهمهما. سأفهم معنى ما لم أفكر فيه يومًا، ولم يخطر لي أبدًا قبلها. أريد أن أعرف معانيها جميعًا:

«عسل. صيف. يعسوب. دفاء. بني. ليلكي. قصب. دالية. كمشة من التراب. نسمة. ورق البردي. آيس كريم بالفانيليا. عنب. بهارات. شريط موسيقي. أزرق. ناي. قميص. فرس. ثلج...».

أريد أن أفهم لغة الرجل الحالم، أريد أن أصير مثله، وأن أعرف دواعي استخدام هذه الكلمات.

قد أزور فصيل الشبان والشابات الذين يُواصلون دراسة علم الأشجار مع العلماء للتخصصين في النبات، ليشرحوا لي بعضًا منها.

وربما أيضًا علماء الشمس، بعد أن صرنا مُهدَّدين بخسارتها وانطفائها قريبًا.

وربما علماء النفس والسلامة العقلية، لكي أتأكد إنَّ كانوا وجدوا الطرق لشفاء هؤلاء البشر الذين يكتبون مديحًا لأنفسهم على الجسور الخربة وفوق المباني المهمة؛ لأنهم يظنون أنهم أفضل وأحسن وأهمُّ من بقية البشر، ويريدون لهذا الاستئثار بالأرض والخيرات والفضاء.

أريد أن أسأل إنَّ كان ثمة من سيشرح لي معنى كلمة حب؟! ولا بد من أنِّي سأفهم يومًا ما كان الرجل يحلم به في تلك اللحظة على ظهر تلك الهضبة للعشبة، وآلاف الطيور تعبر السماء الصافية فوقه، والغيوم تمشي وئيديًا مثل قطيعٍ من الأفراس التي ترعى في سماءٍ زرقاء تحت أشعة شمسٍ عسليَّة وهو ينتظر امرأته.

أزرق. أبيض. لازوردي. سمائي.

هذه الألوان هي درسي الأول في الأحلام..

أو ربما الحب!

لا بد!

كان مثلي وينسى

أحمد الخطيب كاتب أردني

ويبقى يَشْلُ الثَّلَالُ بِأُكْتافِهِ
غَيْرَ أَنَّ انْثِيَالَ الْحَنِينِ لَهُ وَقْتُهُ
فِي مَقَاهِي الْأَرْقُ * * *
تَرَكْتُ لَهُ بَضْمَةَ الْعَابِرِينَ
فَأَذْهَلَنِي وَهُوَ يَرْمِي إِلَى زُمْرَةِ النَّحْلِ
رَيْقَ مَنَازِلِهِ نَاجِلًا أَوْ ضَعِيفًا
* * *
كَأَنَّ لَهُ جُمْلَةً مِنْ بَقَايَا انْتِظَارِ الْحَنِينِ
وَيَشْقَى وَيَأْسَى
كَانَ يَشْعُرُ مِثْلِي تَمَامًا
بَأُصْقَاعِهِ فِي الْبِلَادِ
خَزِينًا عَلَى نَهْرِهَا
كَانَ يَشْعُرُ مِثْلِي بِأَثْقَالِهِ فِي الْبِلَادِ الَّتِي
أَقْنَعَتْهُ بِمَقِيلِ الْجَمِيلَاتِ فِي نَحْرِهَا
وَبَعْدَ الصُّحَى غَرَبَتْهُ مَسِيحًا عَلَى
جَجْرِهَا
كَانَ مِثْلِي تَمَامًا
وَلَكِنَّهُ صَارَ وَغَلًا طَرِيدًا
كُوغِلَ طَرِيدٍ، وَيفْتَحُ أَسْبَابَهُ
سَبَبًا وَاحِدًا لِلنَّجَاةِ
سَبَبًا وَاحِدًا لِلْغِيَابِ
سَبَبًا دَاخٍ فِي إِثْرِهِ رَجُلٌ لَا يُخَالِسُ
ضُرْسًا!!
كَانَ يَشْعُرُ مِثْلِي تَمَامًا
بِمَقِيلِ الْجَمِيلَاتِ
يُزْهِنُ نِصْفَ الْأَيَّامِ
يَأْمَلُ أَلَّا تَحِيفَ بِأَيَّامِهِ الْكَائِنَاتُ
إِذَا مَا انْتَشَبْنَ خَرِيفًا
لِينَسَى!!

ثُمَّ يَتْرَكُهُمْ سَاهِمِينَ
وَمَرَضَى
وِينَسَى * * *
كَانَ يَشْعُرُ مِثْلِي تَمَامًا
وَيَقْرَأُ نِصْفَ كِتَابٍ عَنِ الْحَادِثَاتِ
يَقُولُ: أَنَا قَبْضَةٌ مِنْ نَسِيحٍ
تَعْتَقُ أُنْسَا * * *
وَيَشْعُرُ مِثْلِي تَمَامًا
بِأَنَّ الصَّفِيرَ الَّذِي فِي الْأَعَالِي
غُبَارٌ يَمُرُّ بِثَقْبِ الْحَيَاةِ
وَيَهْمِسُ هَمْسًا * * *
وَلَكِنَّهُمْ فِي الْبِنَايَةِ
قَبْلَ اكْتِمَالِ الْأَسَاسِ يَمُرُّونَ
مَثْنَى
فَرَادَى
وَيَنْتَهَرُونَ اخْتِلَالَ الْأَفَاعِي * * *
كَانَ يَشْعُرُ مِثْلِي، وَينسى
وَكَانَ خَصِيفًا
يَضْجُ كَوُمُضَةٍ تَزِقُّ عَلَى سَاحِلِ التَّعْبِينِ
يَهْبِي خِيَمَتَهُ
أَوْ يُضَارِعُ مَرَضَى * * *
كَأَنِّي بِهِ لَا يَرَى غَيْرَ هَذِي الْخُدُوسِ
وَيَخْدُسُ
مِثْلِي
بِأَيَّامِهِ الذَّابِلَاتِ مِثْلَ الْغُيُومِ
وَيُلْقِي عَلَى الشَّفَتَيْنِ احْمَرَارَ الشَّفَقِ
سَعِيدًا
حَزِينًا

كَانَ يَشْعُرُ مِثْلِي تَمَامًا
بِأَيَّامِهِ الذَّابِلَاتِ مِثْلَ الْغُيُومِ
وَيَقْرَأُ بَعْدَ الصُّحَى آيَاتِينَ
وَيَمْشِي عَلَى قَدَمَيْنِ، وَينسى
كَانَ مِثْلِي يَحَاوُلُ رَثْقَ الْمَسَاءِ
فَيَبْدُو ضَعِيفًا * * *
وَيُقْلِقُهُ صَوْتُ رِيحٍ
إِذَا مَا تَجَلَّتْ عَلَى بَابِهِ فِي الْمَسَاءِ، وَينسى
وَكَانَ نَحِيفًا
تَرَكْتُ لَهُ مَا يُنَاسِبُ فَهَرَجَ الرِّجَالِ
إِذَا مَا تَخَلَّفَ عَنْهُمْ
نِيَابًا عَلَى كُمِّهَا صُورَتَانِ
وَطَاقِيَّةٌ لِلطُّيُورِ الَّتِي شَأْنُهَا أَنْ تَنَامَ قَلِيلًا
وَأَرْضًا بِلَا حَارِسٍ
سَوْفَ يَصْنَعُ شَايَا لِرُؤُوسِهِ
فِي الْمَسَاءِ
وَيُفَرِّغُهُمْ حِينَ تَغْبُرُ أَفْعَى إِلَى كَأْسِهِ



احتمالات

صالح البريني شاعر مغربي

أَعْرِفُ
أَنِّي غَرِيبٌ
وَالَّذِي نُوْرُ النَّدَى
إِذْ يُنَادِينِي سَنَا الْعَيْنِ
لِغُبْطَةِ السَّمَاءِ
وَهُنَا الْغُرْبَةُ مَقَامًا
تَعْرِبُ
فِي سِحْرِ
السُّؤَالِ
وَحُضْ زَمَلِ الرَّيْبِ عَلَّ
مَاءَ الْيَقِينِ يَقْبَلُ مَبْسَمًا
* * *
أَعْرِفُ أَنَّ الْمَلَانِكَةَ أَصْدِقَائِي فِي التَّبَهُ
أَنَّ اللَّيْلَ كِتَابٌ مَفْتُوحٌ عَلَى أَسْرَارِ
الْعُزْلَةِ
أَنَّ النَّهَارَ سَبِيلٌ صَوْبَ الْمُتْنَى
أَنَّ الصَّخْرَاءَ سَلِيلَةُ الصَّمْتِ
أَنَّ أَهْلِي يَشْرَبُونَ نَبِيذَ نَخْرِي
وَيَنْتَبِسُمُونَ
* * *
أَعْرِفُ أَنَّ الْأَرْضَ لَنْ تَحْتَمِلَ شَعْبَ
خَيْرَتِي
سُؤَالِ رَجِيلٍ يُزْبِكُ اخْتِمَالَ الْآتِي
أَنَا الْعَصِيَّ عَنِ تَرْوِيضِ حِمَاقَاتِي
مُوقِفٍ أَنَّ الْعُيُورَ إِلَى صَفْوِ الْعُرْلَاتِ
مُوجِعٌ فِي ارْتِجَاجِ التَّأْوِيلِ
وَيَقْطَعُ الْعَيْنِ مِنْ عَقْلَةِ الْبَحْرِ
* * *
أَعْرِفُ
أَنَّ السَّمَاءَ لَنْ تَرَجَّ يَقِينَ الرُّيُوبِ
لَنْ تُخَيِّفَ هَدِيلَ الْعُيُوبِ
لَنْ تُقَابِضَ أَخْلَامَ الدَّرَاوِيضِ بِشُمُوسِ

السَّرَقِ
لَنْ تُبْكِي الْبَحْرَ فِي انْتِهَالِ الْأَرْضِ
الْأَرْضُ الَّتِي تَبِيعَ الظَّلَالِ
وَتُعَانِقُ الْعُرَاءَ
* * *
أَعْرِفُ
أَنَّ الْبُيُوتَ لَنْ تَحُونَ أَنْفَاسَ الْحَيَاةِ
أَنَّ الْأَبْوَابَ لَنْ تَحُونَ ذَاكِرَةَ الْمَقَاتِيحِ
لَنْ تَنْسَى بَصَمَاتِ أَصَابِعِ بَنَاتِ الْجَبَرَانِ
وَهِيَ تَقْذِفُنِي بِقُبْلَةٍ فِي السَّمَاءِ
وَتَزْخُلُ بَعِيدًا فِي الْغِيَابِ
أَنَّ التَّوَافِدَ لَنْ تَطْرُدَ نَظْرَاتِي الَّتِي
عَلَّقْتُهَا
هُنَاكَ تَحْرُسُ قَمَرِ الْعُشْبَةِ
تَنْدُبُ حَظَّ الْخَيَاتِ
وَتُعْنِي نَجِيبَ الْخِيَاةِ
* * *
أَعْرِفُ
أَنِّي كَائِنٌ مَجْهُولٌ
فِي
مَنَاهَاتِ
الْحَيَاةِ
وَأَكْثَرُ يَقِينًا بِخَسَارَاتِي
لَدَيَّ مَا يَكْفِينِي مِنْ كَبَوَاتٍ فِي رِهَانِ
الْخُيُولِ
مِنْ عَتَمَاتِ تَغِيمٍ فِي سَمَاوَاتِ الْآتِي
* * *
أَعْرِفُ
أَنَّ رَجِيلِي وَشَيْكُ
أَنَّ كَفَنِي هَيَّائُهُ مُدُّ صَادِرِي
رَحِمِ الظُّلُمَاتِ
إِلَى جَجِيمِ النُّورِ

لَذَلِكَ
دَعَوْتُ رِفَاقِي فِي الْحَيَاةِ
عَصَافِيرُ الْقَبِيلَةِ
حَمَامَاتُ بَنِينَا الْقَدِيمِ
نَوَارِسُ الْبَحْرِ الَّتِي تَحْرُسُ عُيُورِي
ذَاتَ بَحْرِ
ذَاتَ عِشْقٍ
كَيْ أَخْبِرَهُمْ بِمَا تَرَكْنَهُ مِنْ إِزْبِ عَظِيمٍ
كِتَابٌ مَفْتُوحٌ عَلَى رِيحِ الْحَيَاةِ
شُمُوعٌ صَبَّغَتْهَا اخْتِرَاقًا فِي لَيَالٍ تَافِهَةٍ
أَرْقُ صَادِقِي فِي غُرْفَةٍ لَا تَنَامُ
تَلَدُ مِنَ الرِّوَايَاتِ الَّتِي كَانَتْ سَنَدِي
فِي عَطَالَتِي
جِبَالٌ مِنَ الدَّوَابِ الَّتِي خَذَلْتَنِي فِي
مُرَاوَدَةِ الْأَفَقِ
وَقَلِيلٌ مِنَ ابْتِسَامَةٍ تَسَلَّتْ جِلْسَةً
مِنْ شَفَتِي
وَنَصْرُ صَبِيلٍ عَلَى الْخَيَاتِ
* * *
أَعْرِفُ
أَنِّي كُنْتُ قُرْبَكَ
أَجْهَشُ بِكُأَى طُفُولِي
فِي انْتِظَارِ الْحَيَاةِ
أَرْفَعُ بَصْرِي مِنْ تَلَّةٍ ظَهَرَ أُمِّي
أَرَى الشَّمُوسَ تُزْعِرُ صَبَاءَ
الْأَفَقِ يَنْتَبِسِمُ وَزْدًا تَحِيَّةً لِقُدُومِكِ
وَأَنَا هُنَاكَ قُرْبَ شَجَرَةِ التَّوْتِ مَا زِلْتُ
أَنْتَظِرُكَ



قصائد

دافور سالات شاعر كرواتي

ترجمة: بنعيسى بوحمانة ناقد ومترجم مغربي

التمرّس بالغد

أقلب حصوات ملساء فوق ساحل رملي، أعاود
إعداد الدلالات
أضغط الشمس في باقات شمريّة
بينما الخليج المتضائل لا يني يتكوّم ضديّ، مراكبه
الحلوة مثلما
قطيع أغنام وليدة.
لكن في دخيلتي يخبو الدّير وحيث
الشمس في صيام
وقمر يقرص كلّ ليلة صخور باغ
ها إنّني قد أدفأت سائر صالات الصلاة، مترقّبًا الرّب
الذي

دهن يديّ بالزّيت واستودع أذنّي ملحًا
من ساعتها لزمّني، ومن جديد، استجماع نفسي،
نفسى أنا بين
الحصوات الملساء المبدّدة، حصون الرّمل المقوّضة
كما وجدّتي منغمّرًا في اللهو، أعيث تبديلًا في أمكنة
فيلبي قطعة قطعة.

سيرة غرّارة

ما الذي يؤوّل إلى عداد الأرقام؟ ما الموسيقى التي
تزرع الحركة في أوصال الباصات الكهربائيّة؟
كذا تنفذ السّبل عند البداية والسّيرة غرّارة
أولئك الذين ينزلون من السيارات هل رأوا شمس
ما يصعدونه؟
من ذا الذي يؤوّل إلى عداد الأرقام؟ أيّة عجالات
تقتاد صوب المحطّة؟
أيّة محطّة تنوي عند خاتمة كلّ التّرقيمات؟

عتمة جذلانة

شمس دوّنت نفسها في طرس الأرض
جرّت نحوها أشجارًا، جفّفتها في عرض البیداء
في الأنهر لم يكن قطّ محيّاها متلهّفًا، في حين انضغطت
الأطوار الشمسيّة بين الأفعال في خضمّ لغات رهن
العراك.
شمس تكتب نصوصًا مغايرة لنصوصنا، تغدق على
العالم
متاح النماء، حدّ التلّعز.
تحمل ضياء يعمي، تخلق عتمة أزخر
حبورًا من رحم كلّ أزهار عبّاد الشمس.

كون جاثم

البهاء لا يتوطّن المنازل، التهذّجة نوافذها
باللامبالاة
لا يساقط مع المطر المكّدس بينما صمتك
المريب
يلتفّ على الآلات التي لا تكّل عن الابتهاال لمزماره
الناشر نغمه

لعلّه همس يتكوّم فيه الكون

ويرتدي الثلج دثاره، حكيم يغوي اللغة عن آخرها
ويلزم الصمت، مع ذلك، كما حجرة تفكّر.

شمعات مطفآت

فوق الطاولة فيما يلوح فوضى

ثانية أسماك وأزاهير

ولا نزر من مطر

في النافذة

هناك مسوّدة لقاء

بغاية جسّ ارتكاس

غيمة على الجدار

وحفنة كلمات

بغاية التلطيف من روع

الرعد إلى الأقصى

طيور من جبلة الخيال

تحمل فتاتًا ملمومًا من على أديم الأرض

وها قد تخفّف، بطيئًا، كلّ شيء من روعه

لحظة خبّو الشمعات.

عالم مضادّ

المنزل لهو غابة معتمة

مفرغ ودونما حفيف

والقمر لا يكاد يسمعه

ذلك أنّك لست هنا

صهباوات فتّيات

يعضضن صباحًا

من غياب ووهم

الضوء يطيح بالعتمة

لكن أقبية سحيقة

خزانات لحول مضى

الصوت أهو محض خرس، أهو

عالم مضادّ

في مدينة بلا عمران

لهي خلّائق دونما أبدان

لهو معبود

من غير ما لحية ولا مرآة.

ولد الشاعر والكاتب دافور سالات DAVOR SALAT عام ١٩٦٨م بمدينة دوبروفنيك بکرواتيا. قضى حياته بالعاصمة زغرب حيث سيحصل على إجازة في الأدب المقارن واللغة والأدب الإسبانيّين من كلية الفلسفة. يكتب الشعر والقالة والنقد الأدبي ويترجم من اللغة الإسبانية. نال عام ١٩٩١م جائزة «غوران» للشعراء الشباب، كما أصدر ستّ مجموعات شعرية وأربعة مؤلّفات في النقد الأدبي. هذا وينضوي دافور سالات إلى الحساسيّة الشّعريّة الكرواتيّة الجديدة الآيلة إلى موجة ما بعد الحداثة التي ستبيلور في غضون تسعينيّات القرن للنصرم، ومن رموزها: ميروسلاف كيران، وبوريس مانورا، وإيفان هيرسيغ، وإيفيكا برتيجاكا، وإيرفين جاهيك، وتوميكا باجسيك، ولانا ديركاك.



عابر سبيل

فدوى جريس قاصة فلسطينية

جُبلتُ على السفر، لا يمكن لي أن أتذكر كم مرة انتقلت فيها من بلد إلى آخر، عدد جوازات السفر التي استهلكتها، دقائق الأختام وتصريحات اللوائ، أرى طريقي بوضوح لكني لا أعرف إلى أين يقودني، مع ذلك لا أطيق الترحال، أمقته وأرغب عنه لكنها الأقدار، وهي التي أعادتني أخيرًا إلى هذه الجزيرة.

ما إن سألتني: «معدرة، هل مرت الحافلة ٣؟» بلغة إنجليزية سليمة حتى أناني الحدس وسألته بابتسامة مرتبكة: «هل تتكلم العربية؟» لاح فرح مباغت على وجهه وابتسم: «نعم!» «لا، لم أرها...» أكملت بالعربية وابتسامتي تتسع، وأنا أحس باستغراب من وقع اللغة في المكان. «تفضل...» أومأت مفسحة مكانًا بجانبني على مقعد الانتظار.

في بلاد الغربة، تنضخم مخاوفنا على الهوية، أنا التي تحلم بثلاث لغات حينما تسافر إلى بلد غير عربي، تتحول لغتها الأصلية إلى خيمة وأستحيل مسنة تعجن بداخلها ثلاث كيالات... جلس شاكرًا وقسماته تشي بتوتر. أطلت الشمس من بين الغيوم فأحسست بتخفف من قلقي، «من أين أنت؟» بادرته بود. «سوريا...» أجاب دون ابتسامة وهو ينظر إليّ بتفحص. «وأنت؟»

«فلسطين».

ابتسم قليلًا وتمتم ببضع كلمات مجاملة قبل أن يقول بلهجة مقتضبة: «هل تعلمين، سأخبرك صدقًا... لم نكن نفهمكم من قبل. لكننا بعد هذه التجربة فهمنا ما خضتموه». بوغتُ بصراحتة: «نعم، أنا كثيرة الأسى لما يحدث» قلت مواسية. «هل ما زالت عائلتك هناك؟»

«وحيّدًا جئت منذ عامين في سفينة، أو صندوق خشبي يسمونه مركبًا، غلت الريح فغصنا كالرصاص في مياه غامرة، النجاة بالنسبة للذين تلمسوا الشاطئ لم تكن أكثر من كسرة خبز ورداء يخفف رجفة البرد». نظرنا إلى البحر الذي بدا كطفل وديع، يحتضن الطريق الطويل بمحاذاة شاطئه.

أربكني توتره، غضبه الجلي الذي يبدو طاغيًا تحت قسماته. «أعمل في مطعم» قال بصوت خفيض. صغير السن، لكن شيئًا ما فيه لا يتسق مع قصته، يرتدي قميصًا وبنطالًا أنيقين ويخفي عينيه وراء نظارة

شمس سوداء غالية الثمن. يبدو عليه «العزّ» في زمن فقد عزّته. «أنتظر أوراقي...» أكمل بضجر. انتقل الحديث إلى البلد وإجراءاته، نفث غاضبًا يشكو للماطلة والبيروقراطية التي دون نهاية، «لكنني عالق لا أستطيع الحراك قبل الحصول على الإقامة. لا يوجد شيء في هذا البلد، ليس متطورًا!» مر طيف في ذهني عن صعوبة الحياة في البلدان المتطورة التي يعينها، ببردها القارس جَوًّا وبشرًّا، لكنني آثرت الصمت مقابل غضبه. «كانت حياتنا هادئة...» أكمل كمن يحدث نفسه. «لم نعرف المشاكل يومًا. لا أدري ما الذي حدث. أسكن في شقة قريبة، مع آخرين» قال كالمستاء وهو ينظر إليّ.

خمنت عمره، أوائل العشرينيات لا أكثر. بالكاد خرج إلى الحياة ليجد نفسه وحيدًا مشردًا. تخفف من حرجه الأوّل وتركزت النظارة السوداء على وجهي وهو يمطرنى بوابل من الأسئلة. لم أستطع رؤية عينيه. ضمنت سترتي حول كتفيّ رغم دفء الطقس. ليته يزيل النظارة.

أحسست بالذنب وأنا أروي له ظرفي الطوعي في القدوم والبحث عن عمل، والسعي لبداية جديدة. بدت حرية تنقّلي وسفري نعمة كبيرة يحلم بها، كلانا أدرك ذلك وأنا أتلعثم: «تريّبت هنا...» رفع حاجبيه: «حقًا؟» وهو يقيسني باستغراب متزايد.

«هل لديك أصدقاء؟» سألته فجأة. «نعم، سوريون...» قال وهو يهز كتفيه. «لم أستطع تعلم لغة البلد إلى الآن، إنها صعبة. هل تتكلمينها؟»

«أفهمها...» توارت الشمس ثانية وبدا البحر كثيبًا والغيوم تتلبّد في الأفق. ازداد شعور الثقل في صدري. أحسست أنه يودّ أن تصل الحافلة كي يمضي في طريقه، رغم ودّه للهدب. علت ضحكات طفل صغير على الشاطئ للقابل وهو يلهو بطائرة ورقية بصحبة جده.

اهتممت بالأظهر أي شفقة. سألته إن كان يعلم بموعد وصول حافلتني، بخفة استخرج هاتفه المحمول ودخل إلى الموقع الإلكتروني لرؤية جدول المواعيد. داهمني شعور متناقض وهو يشرح لي كيفية اقتناء تذكرة شهرية، وأنا أرى مدى الغربة واللوعة للذين يجاهد في إخفائهما. فجأة اقتربت حافلتني ووقف منتفصًا، مدّ يده إليّ بارتباك وهو يقول: «وداعًا...» قلت فجأة: «لم أعرف اسمك؟» «ماجد» قال والركاب يهرولون من حوله للصعود، وأضاف مسرعًا: «لم أحصل على رقمك؟» أعطيته إياه على عجلة وهو يصعد إلى الحافلة. كان ذلك منذ أسبوعين، قبل أن يختفي ماجد إلى الأبد.



«زوكر بيرغ».. غوائل شبكات التواصل وتربص الكيانات المتسيدة



زوكر بيرغ في أثناء استجواب الكونغرس الأمريكي

١٥٨

محمد حسين أبو العلا باحث وأكاديمي مصري

لم ينتبه «مارك زوكر بيرغ» لحظة، أو ينتفض عالمنا المعاصر برهة أمام موبقات التكنولوجيا الرفيعة ورذائلها إلا حين تماشت مع حواف وأعماق السياسة ومزلقها، لكن كونها في ذاتها تمثل خطراً ثقافياً ومعرفياً وأخلاقياً بلغ حد الورطة فهذا يمكن تطويقه وتجاهله باعتباره من سفاسف الأمور وبسائطها!! ولعلها لحظة مأساوية تلك التي تقدم فيها «زوكر بيرغ» إلى الكونغرس خاسئاً معتذراً طالباً للصفح معترفاً بخطيئة غياب تلك النظرة المسؤولة، وما انبثق عن ذلك من انتهاك صارخ لخصوصية البشر، وبالطبع ليست الخصوصية تعني الغرب في شيء وإلا لما كان إهدار كرامة الشعوب وسحق هيبة الحكومات والإطاحة بالحرية الإنسانية أهون عليه من أي شيء، لكنها بالفعل حقوق الإنسان الآخر.. الإنسان الغربي المتسيد على غيره بالعنصرية الذي يتيه بحضارة لم يحصد منها إلا قسمات الاستعلاء والتناول وتوظيف القوة الطائشة ردغاً للمستضعفين!!

بالسياسة لن تعبرها دولة ولا فرد أدنى اهتمام، لكن كان المأمول من كل ذلك أن تؤدي الصراعات إلى نشوب مثل سياسية جديدة نستلهم منها ما يغير تلك النمطية الوحشية التي يعيشها الإنسان المعاصر في ظل حضارة غير مسبوقة في تفوقها، وكذلك في تفوقها حول ذاتها بوصفها جزءاً منفصلاً عن التاريخ الإنساني!! ولعل كل ذلك لا يعد غريباً على مواقف الأميركيين التي حققت من قبل أعلى المعدلات والنسب السلبية قياساً على مواقف اليابانيين إزاء تحديد أكبر مشكلة أخلاقية في السياسة... هل تكمن في دوافع الكذب، المال، الخمر، الجنس ذلك بجانب الوقوف على طبيعة النفوذ المفرط الذي تساهم به الشركات في الحملات الانتخابية. ولعل الميثاق الفكري في قضية المعلوماتية وتطويع مفرداتها نحو التوظيف الإيجابي والسلبى على مستوى الأفراد والدول، هو ذلك الكتاب الشهير «لفليب بولوك» والمعنون بأساسيات التحليل السياسي الذي يطرح خلاله العديد من الإستراتيجيات الرقمية في تسويق الآراء والأفكار والمعتقدات والتصورات والأشخاص والأحزاب، بل الكيانات كافة التواقفة نحو بلوغ الأهداف بآليات غير مشروعة على الصعيدين الأخلاقي والقيمي أيضاً.

إن آليات التواصل الاجتماعي قد جعلت العالم بأسره منتدًى مفتوحاً لا نهائياً يشارك فيه كل فرد من الموهوبين والمأفونين، من ثم فقد جسد التناقض الصارخ في أبعاده وصوره كافة، ذلك أنها قد قضت على التفاعل الحميم وخلفت عزلة ذاتية وزادت مساحات الكبت بسبب البوح الأجوف، وإذا كانت المعلوماتية في كليتها قد قدمت حلولاً ناصعة فإنها في الآن ذاته طرحت مشكلات مستعصية تعجز أجيال المستقبل عن مواجهتها، وفوق كل ذلك يبقى أنها تعد أكبر وأهم المعامل الاستخباراتية، التي يمكن من خلالها الوقوف على قياسات أشياء كثيرة لم يكن ليتسنى معرفة تفصيلاتها، وليس أدل على ذلك من تلك المقابلة المشؤومة والمتخممة بالشرطيات بين «نتنياهو» و«زوكر بيرغ» تلك التي كانت بمثابة حرب شعواء على فلسطين والفلسطينيين. وهو ما نشهد آثاره وانعكاساته كل لحظة في ذلك الجبروت العسكري المسلط على الحقوق العربية.

إن الورطة الثقافية إنما تتجسد بحق في عدم القدرة على إقالة الواقع الإنساني من عثراته وتآزماته وطمس قدرات التحكم فيه واللجوء لحيلة هروبية، بنشوب عالم مواز لذلك الواقع كان يمكن استثمار مفرداته بشكل يحقق دافعية نحو الأمام ولا يقود نحو التراجع، مذكراً بطابع الأزمة السحيقة.

وليست حادثة «زوكر بيرغ» إلا انعكاساً لما يسود الساحة الدولية من تحفظ وتربص وتحوط بين الكيانات المتصدرة لانتزاع لواء الزعامة المستقبلية، في تلك الحقبة الزاخرة بظرفيات متناقضة تتفق فيها مصالح طرف بإبراز حدة تلك التناقضات، بينما يسعى طرف آخر لاحتوائها وتوفيق واندماج مفرداتها صانعاً من الأضداد نسيجاً واحداً. والمتأمل لحالة التحرش السياسي والإستراتيجي القائمة بين روسيا والولايات المتحدة، وما يسودها من تراشق وممارسات، تعكس قصة اتهام «زوكر بيرغ»، بهدم أهم الأسس القويمة التي بنيت عليها الديمقراطية في الغرب وهي خصوصية الفرد، على إثر فضيحة تسريب بيانات ما يقرب من مئة مليون مستخدم من أجل الدعاية السياسية خلال الانتخابات الأميركية. وقبل ذلك كانت هناك اتهامات أخرى بالتستر والتعتيم على التدخل الروسي في انتخاب ترمب، كذلك بالتعاون مع شركة كامبريدج أناليتيكا البريطانية، رائدة مجال الاستشارات السياسية والإستراتيجية.

تراجيديا سياسية

وعلى ذلك، هل يمثل اعتذار «زوكر بيرغ» نهاية حاسمة لتلك التراجيديا السياسية، ويفسح المجال للكشف عن الأزمة الأخلاقية والقيمية التي يمر بها عالمنا المعاصر عبر وسائل التواصل الاجتماعي؟ وهل حققت هذه الوسائل نوعاً من الحميمة والصفاء أم كانت فاعلة في إثارة التشويش وإشاعة العزلة المستترة؟ وهل يمثل التوجه نحو إنشاء شبكات تواصل محلية طابعا انغلاقياً في عصر الكونية؟ أم أنه يمثل أداءً متميزاً في حماية الدول لمواطنيها من غوائل شبكات التواصل؟ ألم يكن من المنتظر أن يحدث وجود شبكات التواصل أزمات وكارثيات كبرى تستوجب وجود ضوابط ومحددات صارمة، تحول دون الاشتباك الدولي الذي ربما يسوق نحو حرب باردة أو ساخنة أو الاثنين معاً؟

إن إدانة «زوكر بيرغ» بنسف مبدأ خصوصية الفرد إنما يجدد لدينا أطراف التاريخ العتيد للفساد الديمقراطي في الغرب، الذي تتنوع أشكاله بتنوع الثقافات فيه، ولعل الكثير من الشواهد تشير إلى فضيحة «فليك» في ألمانيا وكذلك فضيحة حملة «نيكسون» الانتخابية، وتنحية نائب الرئيس الأميركي «سبيرو أغنو» وفضيحة «لوكهيد» في إيطاليا وفضائح هولندا وغيرها.

ولسنا بالطبع مع اقتحام عوالم الأسرار والخوافي الفردية أو الجماعية؛ لأنها قضية أخلاقية في المقام الأول ولولا ارتطامها

الكتاب: الحالة الدينية في تونس

المؤلف: مجموعة باحثين

الناشر: مؤمنون بلا حدود

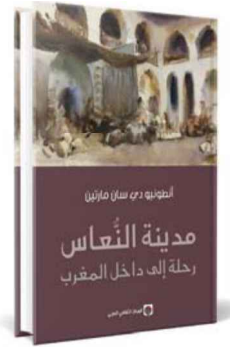


تجربة إصدار دراسة عن الحالة الدينية في تونس غير مسبوقة، وسيجد القارئ في هذه الدراسة تنوع مكوّنات المشهد الديني، وعمل عليها نحو خمسين باحثًا، متنوّعون من حيث الاختصاصات، وتطمح الدراسة إلى أن يكون الاهتمام بها على امتداد انتشار مستخدمي اللسان العربي أولًا، على أن تتكفّل ترجمات مختصرة ممكنة بالتعريف بمحتويات الدراسة الرئيسة بالسنة غير عربية، ومن هذه الوجهة، ربّما كان الحوار الذي تشتمل عليه هذه الدراسة تمرّزًا على ما ندعو إليه من إتيان ممارسة فكرية ذات صلة بالشأن الديني، قد تنفع في التدرب على تقبّل الأفكار المتنوّعة والمختلفة في معنى الاستعداد للاستماع إليها ومناقشتها.

الكتاب: مدينة النّعاس- رحلة إلى داخل المغرب

المؤلف: أنطونيو دي سان مارتين

الناشر: المركز الثقافي العربي



١٦٠

في هذا العمل، الذي يتخذ شكل رحلة إلى داخل بلاد المغرب، يكتشف القارئ أول ملامح الاحتكاك السياسي والثقافي بين الغرب الأوروبي ممثلًا في إسبانيا والمغرب، بوابة العالم العربي والإسلامي الغربية، بُعيد منتصف القرن التاسع عشر، فالكاتب يستوحي يوميات البعثة الشّفارية التي وجّهاها ملك إسبانيا إلى سلطان المغرب عام ١٨٦٣م، ليرسم للمسلمين المغاربة، أو «الموروس»، من منظور كاتب شاب، صورة غرائبية تجمع بين المتناقضات؛ بين القوة والضعف، والجمال والقبح، والرقّة والوحشية، ويمزج في وصفه بين الوقائع التاريخية، والاستيهامات الغربية حول الشرق، والأطاريح الاستعمارية.

الكتاب: رسائل الأدباء السعوديين

المؤلف: أحمد السعد

الناشر: نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي



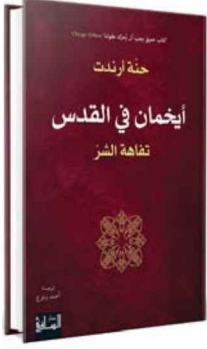
يجمع هذا الكتاب بين دفتيه رسائل أدباء السعودية، للإسهام في تأريخ فن أدبي أصيل، وعرضه أمام القارئ والباحث، ليتسنى لهما معرفة أغراض الرسائل التي من أجلها صاغ الأدباء السعوديون رسائلهم، ولا يتضمن الكتاب دراسة بمفهومها العلمي الصارم، لكنه جهد المقل الذي أراد تتبع رسائل مشتتة ومبعثرة لأدباء بلده وفي حقبات مختلفة، ومن مصادر متنوعة. والمتتبع للحركة الأدبية في السعودية يلحظ الابتعاد من تقصي جانب أدبي تاريخي وحضاري، وهو «فن الرسائل» الذي يعاني جحودًا من أغلبية الباحثين السعوديين.

الكتاب: أيخمان في القدس

ترجمة: أحمد زعر

المؤلف: حنة أرندت

الناشر: دار الساقي

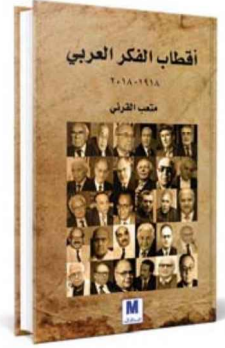


تحوّلت تغطية حنة أرندت لمحاكمة أدولف أيخمان، وهو مسؤول نازي كان متخفياً في الأرجنتين، إلى كتاب مثير للجدل، أعلنت وجوه صهيونية ويهودية موقفاً معادياً له قبل صدوره. أكثر من ١٢١ جلسة جهد فيها الادّعاء لتضخيم دور أيخمان خدمة لما أراده بن غوريون، رصدها أرندت بعين الناقد، وهو ما جعلها متهمه بـ«التعاطف مع المجرم النازي». فقد رأت أنه «أثفه» من أن يفكر في معنى ما يفعله، حاصراً نفسه في آليات التنفيذ. كما نُظر إليها بريية بسبب انتقادها دور «المجالس اليهودية» وتسهيلها سوق اليهود إلى مذبحهم. يرصد الكتاب محاكمة «مشهدية» هي أقرب إلى عرض مسرحي، وكلّ ذلك مع هامش بسيط جدّاً للمجازفة بصدور حكم غير متوقع.

الكتاب: أقطاب الفكر العربي

المؤلف: متعب القرني

الناشر: دار مدارك



كتاب يجمع رموز الفكر العربي، ويحكي سيرهم وأخبارهم، ويعرض آراءهم وأفكارهم، ويسعى لأن يقبض على الخيط الناظم لمواضيعهم ومشاريعهم. سَمّاهم المؤلف أقطاب الفكر العربي؛ إذ هم أقطاب سيارة من ناحية جري الناس في مداراتها، وطواف الأخبار عن إصداراتها، فكانوا بذلك منارات للضالين، وقبلة للمهتدين، وكواكب وضاعة للسائلين السائرين، يستمد القارئ من معينهم «رؤية»، ويتعلم من أخبارهم «خبرة».

الكتاب: لن أدع يوماً

المؤلف: ليلي عساف

الناشر: دار نلسن

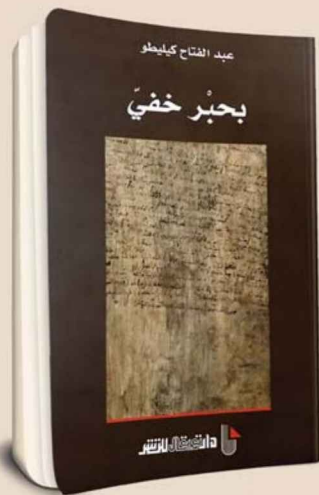


في هذه المجموعة الشعرية الجديدة، بقدر ما تجهد الشاعرة في تعميق تجربة شعورية وجمالية، شهد القارئ بداياتها في المجاميع السابقة، بالقدر نفسه تقطع مع هذه التجربة وتذهب صوب تفصي حالات أو استكناه مواقف تخص الذات في مفترق طريق. إذ تبدو الذات في هذه المجموعة وحيدة، تساقطت أوراق شجرتها، تعيش أياً لا تشبهها سوى في كونها غطاءً خشناً لخريف يأكله شتاء. تبهظ الحرب الذات الشاعرة، تهيم على الجو الشعري في نص أو آخر، «كأن شيئاً لن يختفي من أرواح الذين قتلوا بالرصاص أو ماتوا ضرباً أو سحقوا أو شنفوا أو جوعوا وتكومت، فأصبحت جيلاً يغطي مكنسة كانت دائماً أعلى من قامة قصيرة سطعت عليها الشمس ولا كلام سوى مهمات تنحدر في ملابسه أو تختفي تحت كومة تحمل مخلفات نهار يتهاوى عند شاطئ البحر...».

عبدالفتاح كيليطو..

بين أسئلة الكتابة وقضايا المعنى

صديق نور الدين ناقد مغربي



«كيليطو» والكتابة: يحق القول بداية بأن «عبدالفتاح كيليطو»،

يمتلك فرادته على مستوى ممارسة البحث الأدبي والنقدي. والواقع أن خاصة فرادته تتمثل أساسًا ليس في كونه كاتبًا، إنما في كونه قارئًا حاذقًا يجيد التقاط تفاصيل نصية يعدها القارئ العادي دون وظيفة صوغًا أو معنى في البناء النصي، في حين يعدها المؤلف النواة المركزية لترسيخ الفهم، التفسير والتأويل. يرد في الكتاب عن «فلوير»: «بالنسبة لي، أجمل امرأة في العالم لا تساوي فاصلة موضوعة في محلها»، وعن «سيوران»: «إنني أحلم بعالم قد نقبل فيه الموت من أجل فاصلة».

من ثم تنازع صورة القارئ، صورة الكاتب. القارئ الموسوعي الملمّ بالتراث الأدبي القديم والحديث، كما العالمي في مختلف مظاهره وتجلياته. والأصل أن الموسوعية هي ما يخلق قاعدة المقارنة من ناحية لتوسيع دوائر التعبير، وأخرى لبيان امتدادات النص الأدبي وتناسله، ثم الوقوف على مرجعيات التأليف في تعددها.

١٦٢

أو تصحيحًا للوارد فيه. وهو في الجوهر ما يغني ويثري التأويل النصي ويفسح لتعدده: «... أن تقرأ معناه أن تسيء الفهم، أن ترى في النص ما لم يقصده الكاتب، أو أن تود تصحيح ما ورد فيه» (ص/٥٨).

أسئلة الكتابة وقضايا المعنى

لزوم ما لا يلزم: إذا كان استجلاء الحبر الخفي في النص، الفكرة النواة التي بني عليها تأليف الكتاب، فمن منطلق الوعي النقدي بأن ما من كاتب إلا ويمتلك شغف الاحتفاء بالجزئيات والتفاصيل؛ إذ يصعب القول بإضافات أو زوائد تؤثر في/ وعلى بناء النص. فالتكامل والانسجام سمتا النص الأدبي. من ثم يستدعي «عبدالفتاح كيليطو» شيخ المرة للتأكيد أن نظرية النص تتأسس من القول بـ «لزوم ما لا يلزم».

المعنى والحين: يمكن القول بأن من المعاني، ما يذكر ويحسّ إليه. وباستمرار ذكره يترسخ كثابت. إلا أن الافتراض توسيع

إن هذا المفهوم، لا يبرز على مستوى الأثر الواحد، إنما يطول مؤلفات «عبدالفتاح كيليطو» برمتها منذ «القمامات»، و«الأدب والغربة» حتى «بحر خفي» دار توبقال/ ٢٠١٨م. في معنى «الحبر الخفي»: يرتبط الحبر بالكتابة والتعبير، والرغبة في إنتاج معنى بقصد تلقيه. إلا أن من المعاني الظاهر والخفي. بيد أن ما يترتب بخصوصه القول في الكتاب: «الخفي». الخفي كما يتحقق وعيه أدبيًا من خلال قضايا أقرب إلى الحكايات والطرائف التي تبنى عليها التصورات النقدية الجادة. «يخفي بياض الصفحة الناصع الحبر المرسوم عليها، فيغدو الامتلاء، حينئذ فراغًا والوجود عمدًا. يترتب على هذا أن القراءة تقتضي القدرة على رؤية شيء، هذا إن افترضنا أن هناك ما يرى» (المقدمة).

بيد أن المعنى المدرك قد يكون ما لم يقصده الكاتب، وما انتبه وعي القارئ الناقد له. فعملية التلقي والاحتكام لاشتراط الفهم تراوح بين ما يعده «عبدالفتاح كيليطو» إساءة فهم للنص

«صار الجاحظ مرجعاً لا مناص منه ونموذجاً يسعى المؤلفون أن يكونوا نسخة منه» (ص/٢٣).

على أن بديع الزمان الهمذاني، وإن كان تفرد بالقول «لكل زمان جاحظ»، فالدعوة إلى الطعام التي حفلت بها القامة تشكلت نواتها في كتاب «البخلاء»، وهو ما قاد ابن العميد للقول: «إن كتب الجاحظ تعلم العقل أولاً والأدب ثانياً» (ص/ ٢٤).

من ثم نزع تقليده، فدعي به «الجاحظ الثاني» أو «الجاحظ الأخير»، إلا أن «كيليطو» يرى في التقليد خروجاً من الذات ورغبة في استعادة الكاتب غائباً بغية تبؤُّ مكانته، فيما الأصل التفرد بالاستقلالية. «مشروع ابن العميد كان محكوماً عليه مسبقاً بالفشل. أن تهرب من نفسك، أن تنفصل عنها مسعى يؤدي إلى باب مسدود». (ص/٢٦) ولعل في جزم أبي حيان التوحيدي بكون تقليد الجاحظ غير ممكن، الدليل على خصوصية التفرد التي وسمت كتاباته.

الأدب والمأدبة: ارتبط الأدب بالمأدبة منذ القديم. من هوميروس، أفلاطون، إلى امرئ القيس. إلا أن المعري في تصور «كيليطو» لم يسقط في «الفاكهة المحرمة»، في الخطيئة؛ إذ لم يجنح أكل اللحوم على امتداد خمس وأربعين سنة. وعلى الرغم من ذلك ف«ابن القارح» في «رسالة الغفران»، وازى بين الاحتفاء بالطعام والكلام. واللافت أن الجاحظ في «البخلاء»، أولى الطعام كما الدعوة إليه أهمية ومكانة. ولذلك يعدّ «كيليطو»: «المأدبة نوع أدبي قائم بذاته ولعل من أهم مآثوراته دعوة الأطباء لابن بطلان، وحكاية أبي القاسم لأبي المظهر الأزدي». (ص/٤٤). ولم يقتصر حضور المأدبة نوعاً أدبياً على التراث العربي، إنما يستوقفنا في الآداب الأوروبية على السواء: «صديقي الجميل/ موبسان»، «التربية العاطفية/ فلوير»، «الخمارة/ زولا». بيد أن اللافت في جنس القامة، الانتصار للجوع؛ إذ يعوض الكلام الطعام ليغدو مكوناً أساساً من مكونات الكتابة الأدبية. فالطعام كالسرد -كما يرى كيليطو- يهب الحياة مثلما الموت.



عبد الفتاح كيليطو

خلاصات

إن ما يتميز به هذا التأليف: أولاً- البعد السردى. ذلك أن «كيليطو» لا يكتب بحثاً صرفاً. إنما حكاية حول حكاية الكتابة. ثانياً- التكثيف. إذ نجد مجمل القضايا يتحقق اختصارها بلاغة نادرة. ثالثاً- المقارنة. وتحقق في سياق تمثل الأدبي الغربي والعربي. رابعاً- صعوبة الإحاطة بمجمل المعاني المتطرق إليها.

دائرة المعاني بالإضافة؛ إذ الغاية ربط السابق كماضٍ باللاحق في ضوئه كونه المستقبل. وبذلك تحقق الكتابة الأدبية امتدادها كتغير وتويع.

بين لغتين: يرى «عبد الفتاح كيليطو» أن «الكتابة بمثابة رسالة حب، حب اللغة، لغة الحب». (ص/١٨) ذلك أن الكاتب ينشأ في لغة يقرأ بها، يكتب ويتواصل. إنها لغة «الألفة الأسروية» حيث يُسمَح بالوقوف في الخطأ. على أن الانتقال لممارسة التعبير في لغة غريبة براهن فيها على الفكر ويستعان بالقاموس لا يتأتى السماح بالسقوط في الخطأ، ويستدل «كيليطو» (ولئن كان الأمر يعنيه على السواء) ب: «سيوران» الذي انتقل من الكتابة باللغة الرومانية إلى الفرنسية. من اللغة الأصل إلى اللغة للتبناة علماً بأن الكتب الجميلة والمتعة تشعر قارئها بالألم مسافة بين الأصل والمتبنى. يقول «مارسيل بروست»: «الكتب الأجنبية مكتوبة بما يشبه لغة أجنبية» (ص/ ١٨).

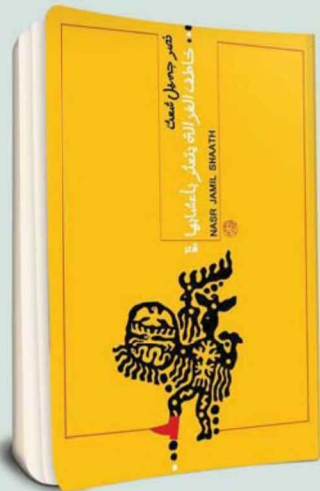
الكتابة والسفر: لا يخلو نص أدبي سردي أو شعري، من تمثل موضوع السفر. وإذا حدث -كما يرى كيليطو- أن انتفى ذلك، فالقراءة في حد ذاتها تغدو سفراً في النص، ما دام القارئ يستكشف ويستجلي عالماً غريباً يتأتى من خلاله فتح أبواب المعاني المستغلقة، بحكم كون التلقي رحلة معاشة لما يشكل طبيعة النص بما هي تقاليد يتحكم فيها الذهني. وفي هذا السياق يستحضر الباحث قصيدة «الأعشى»: «ودّع هريرة»، ما دامت صورة عن رحلة غرضها مدح الأمير. وأما جنس القامة في مجمله، فيظل بطله شخصية شاعر رحّالة وجوّاب آفاق. ويبقى للثال الثالث المعتمد «لامية العرب»، حيث السفر ينهض على التأسيس لما يعد بديلاً عن واقع مرفوض. من ثم، فإن لم يكن السفر قصدياً ككتابة، فالقراءة في حد ذاتها صورة عن معنى السفر.

«رحلة القراءة تستدعي تكييفاً مع عادات النص وشعائره، وتتطلب بالتالي مجهوداً ذهنياً ليس باليسير، فما أكثر ما تخيلنا فيها عن السفر وامتنعنا عن الإبحار» (ص/١٩).

لكل زمان جاحظ: يتحقق التأريخ لسيرة الكتابة النثرية من حيث بدايتها وختمها. ارتبطت البداية بعبد الحميد الكاتب وأما الختم فبابن العميد. وتجسدت هذه السيرة في الرسائل الديوانية والإخوانية. فإذا كانت الكتابة تبنى على عدم اعتراف اللاحق بالسابق -كما يرى كيليطو- فإن الجاحظ مثل الصورة التي رغب المؤلفون أن يكونوا نسخة منها.

«خاطف الغزالة يتعثر بأعشابها..» صراع التذكر ونقيضه النسيان

يوسف القدرة شاعر فلسطيني



تأول قصيدة الشاعر الفلسطيني نصر جميل شعث كمسكن للذكريات، فيها يُعيدُ الشاعرُ تشكيل مخزون ذاكرته من خلال سؤال الكينونة المرتبط بالكلمات كمنابع للمعنى المُتذكَّر وللصورة المُستحضرة، حيثُ يصيِّرُ الشاعر ذاته استذكَّارًا واستجابة لنداء إعادة تعريف الذات، أي ابتكار وسيلة للتذكُّر عبر انفتاح الذاكرة ومحاولة تسكين الذكريات في إقامتها الجديدة مانحًا إياها ماهيَّتها الأصلية، فيما تتعيَّن الإجابة في مجموعته الشعرية «خاطف الغزالة يتعثر بأعشابها»، الصادرة حديثًا عن دار مخطوطات بهولندا.

١٦٤

شعري./ قضتها وبكيت./ «صارت حفرة على رأسي!./ قبلتني وقالت./ في الليل سيري الناس على رأسك القمر».

الغزالة: عتبة النصّ

المفارقة عند الشاعر شعث أنه جعل للغزالة أعشابًا يتعثر الخاطف فيها، مُحَرِّرًا إياها من قالبها الموروث، ووضعها في محمل رمزي ذي ملامح تدل على النجاة والأمل معًا، نجاة للحياة والحرية والجمال التمثل في الغزالة وذلك بيعث على الأمل، هذه المفارقة ستمتد على مساحة المجموعة، إن كان يمتح من الذاكرة من خلال استدعاء ذكريات الطفولة في علاقته مع أشيائه وألعابه أو حتى في علاقته بأبيه أو أمه، أو إن كان يتأمل مشهدًا حياتيًا مترجمًا إياه للوحة شعرية مبنية على المفارقة اللاذعة، حيث ارتداد البنية الثقافية للعنوان تحيل إلى الغابة بتوقعها وخضرتها وخطرها، ذلك أن طبيعة الغزالة أن تسكن الغابة، وطبيعة الغابة أنها مسكونة بالأشجار والحيوانات البرية الأليفة منها والمتوحشة، حيث يكون التنوع مصاحبًا للصراع من أجل البقاء على قيد الوجود، وهو ما يحول الصراع الوجودي إلى صراع داخلي نفسي أيضًا، يقول: «في داخلي شخص عارٍ كلما مات عزيز

بهذا المعنى تميز القصيدة لدى الشاعر شعث استحضارًا وإظهارًا، استحضار من الذاكرة عبر التذكُّر، وإظهار للوجود عبر منح حق الإقامة للذكريات في القصيدة، وفي هذا معني ما يدل على صراع دائر بين التذكُّر ونقيضه النسيان، الذي نتجت عنه قصائد المجموعة انتصارًا للتذكُّر وهزيمة للنسيان، وفي ذلك ذكر للكينونة ووجودها شعريًا بما هو تجاوز فعال للنسيان. يقول: «أول لعبةٍ فقدتها/ في طفولتي./ جدتي.../ كانت كلما عرّضت نفسي للخطر/ تصرخ». يجد القارئ في تجربة الشاعر هذه، تأويل الذاكرة بمعنى التذكر والقول في الآن ذاته، كمن يُعيد النظر إليها شعريًا، يدونها بحيادٍ محمولة على بُعد جمالي بوصفه الصوت الموجه لكينونتنا عبر انكشاف الذات الشاعرة على الوجود، والشاعر بذلك يسترجع طفولته وملامح وعيها، ومنطق الطفل عندما كان يعتقد الجدّة لعبة، وموتها مجرد فقدان لعبة، وهو منطق يعكس تفاعلات الداخل وتحولاته ومن ثم انكشافه وتماهيته مع الخارج، ويمنح الشاعر الطفل المُستدعى مكانه ومكانته للتعبير عن كينونته الجسدية والنفسية والعاطفية، تعبيرًا من رؤية ووجهة نظر الطفل ومعرفته ووعيه، يقول: «مرّة نمثُ والعلكة في فمي./ في الصباح رأيتها أُمّي معجونةً في

جرى إلى الغابة/ وتلقت كابن وحش» ثم نجد الشاعر يصعد من هذا الصراع على مستوى عمق العلاقة في طبع «الغزالة»، التي تتميز بسرعتها، غير أنها لا تنفك عن عادة فيها فناؤها، يقول: «الغزالة/ أسرع من الوحوش، لكن مأساتها أنها تقف/ في كل لحظة/ لتلتفت ورائها»، ففي إطار هذه المقاربة بين الغزالة ومأساتها، أي بين «الأنا»، وطبعها الذي يتدحرج بها إلى الهاوية، علائق إسقاطية صافية مع الكائنات ضمن قدرة التجربة الشعرية على لمس جوهر الكينونة وتمثل معناها الأصيل، من خلال إنارة حضورها ببرق الكلمة الخاطف، حضورها الواعي والفاتن في الوجود الجديد.

الذاكرة كملاد

ما بين العبارتين «قسوة وطني البعيد» و«وطني غرفة»، تتجلى الذاكرة كملاد تفعيلاً لفاعلية الشعر بهدف كشف طاقات الوجود الكامنة، المفتوحة على اختبارات الخلق بالعدول عن السائد والسكان، واستبداله به مفارقات التوتر «كسائح نزل من سفينة كبيرة/ وعالج

غربته بإعادة النظر»، نظرة عارية ووحشية، حيث الكلمات تغدو دالة على ذاتها بانكشاف وافتضاض الكينونة، وهذا ما يعني تجاوزاً لتفسير العالم والغرق في الذاتية للتمكّن من نيل الخلاص من هذه الذاتية، لتأسيس كيان يعرف سرائره ويشيد مرتكزاته، ويوجّه مسارات وعيه وحراك بواطنه، الذي يؤث في تجليات كينونته حيث التماس قسّة نجاة في الشعر عبر تفاعل من طرف المَحيلة وقدرة توظيف الخيال، يقول: «كلّما رأيت شبيهاً دوّرت بالخيال/ والخيال يريد الأرض مستقيمة/ الخيال يجرّخ نفسه بالحواف: يُعطي الماء جزراً/ ويُعطي الأرض ماء». هذا ما لا يحشر لغة الشاعر في خانة، ويجعلها متحررة ومشرفة غير متوقعة المعنى، تعانق أبعاداً إنسانية عبر تحريره لمخيله الشعري، فالشاعر يستبطن روح الشعر من كينونته الممتدة امتداد التاريخ الروحاني للإنسانية، والتمثّل في كيانه اللغة والوعي، فهو وليد منجز الإنسان ذاته. فالذاكرة كمرجع ومنبع لتجربة الشاعر شعث، هي الأرض التي يقوم على حراستها من فعل النسيان، وحرثها لتبقى خصبة ومعطاءة، وحاملة لسرّ الديمومة في هباتها الطازجة والغاوية في التعاطي الشعري المُفكر به والمتناول المقصود، الذي غايته الاحتماء بقدرة التذكّر والاحتواء بدفءٍ

مُنبت من الذكريات، يقول: «ذاكرتي ثمرة/ ذاهب لأقطفها من الشرفة»، هذه الشرفة التي تملك لساناً طويلاً في البيت، تجعل الثمرة في متناول اليد، فبينهما اشتباكٌ تحقّقه رغبة الشاعر في القطف، وفي اختيار «الشرفة» دلالة على المكانة العالية، ففعل القطف يحدث بعلوّ وفي حالة اشتباك في الآن ذاته بين الشاعر وذاكرته، أمّا توصيفه للذاكرة، في هذا السياق، بالثمرة، فنرى أنّ فيه إحياءً لقدرة الذاكرة على إحياء روح الشاعر وتغذية القصيدة بما تحتوي من صور الحياة. والذاكرة ليست ماضيًا بضرورة وفعل مُضيّ الزمن على حدوث ذكرياتها، بل هي حاضر بفعل حضورها المؤثّر، وما بين ماضيها وحاضرها فعل التذكر للنفتح على الاحتمالات والإمكانات، التي تتوالد عبرها المعاني والتأويل، في علاقة جوار لا يشوبها ما يتركه الزمن من آثار، فولادتها حياة جديدة موهوبة للمستقبل الآتي، في هيئة قصيدة، مقتصدة في عباراتها، ومقصودة في شكلها ومضمونها.



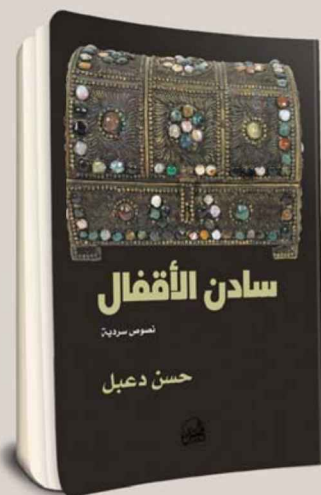
نصر جميل شعث

استدعاء الغياب

الغياب حضور بمعنى ما، والحضور غياب في سياق آخر، وللشعر فاعلية في ذلك بوصفه مُحَرِّراً للفهم السائد، ومُحرِّراً من الأبعاد الوجودية؛ لأنه فوق وعي الزمان والمكان، وهو كذلك كثافة الوجود وموجوداته في علاقة تجاور واستضافة، داخل الذات الشاعرة، ومُعَبِّرة عن مقاصدها، ومن ثم، داخل القصيدة، ولحضور «الأب» التكرّر في القصائد، قدرة الذاكرة على استدعاء الغياب والغائبين، نقرأ في واحدة من اللوحات التي تبدأ بأهّة ألم وحسرة، يقول: «آه يا أبي/ كم أنت حزين من قصائدي الآن،/ حزنك الذي أوكّد به ما قلّته لنفسي/ في لحظة يأس من الحياة:/ لا أكتب الشعر طمعاً في قارئ متوقّع./ إنما لك كي أشعر برّد فعلك في داخلي،/ وأنت ميت منذ سنين». هكذا يقدم الشاعر تأملاته الشعرية مفتوحة على مستويات متعدّدة من التلقّي، في إعادة خلقه لمعارفه الحسية والمعنوية، التمثّلة في عالمه الداخلي والخارجي. فقراءة المجموعة الشعرية للشاعر شعث، يُظهر شبكة مكوّنات دلالية ممتدة ومتداخلة، تجعل من مجموع القصائد ولوحاتها، قصيدة واحدة عبارة عن لوحة شعرية مُتكاملة يحاول من خلالها إعادة تشكيل ذاته الإنسانية شعرياً، امتداداً لتجربته السابقة وترسيخاً لهويته الشعرية.

«سادن الأقفال» لحسن دعبيل.. المكان امتداد للذات

هشام الماحوزي كاتب سعودي



إن كان هناك ملمح بارز تتميز به الكتابات عن المكان والمدن ومحاولة استعادة لحظاتها الماضية، فهو ذلك الشعور المتواصل بالحنين إلى المكان الأولي، والمشرب الأول الذي فيه تنشأ الكينونة وبه تصطبغ وعليه تُفطر، وما يشكله الابتعاد من المكان الأولي من متوالية من الأحاسيس والآلام والحنين والاشتياق الذي يأخذ مبلغه في الذات وتضجّ به، حتى لا تعد الذات قادرة على تحمله، فينسكب انسكاباً في نصوص سردية أو مقطوعات موسيقية أو صياغات جمالية تكون تجلياً لما يعتور في داخل الذات وأسرارها. تكمن القيمة المعرفية في النظر وقراءة سير المكان، أنها تكون مرآة عاكسة للكينونات الفردية التي تسكن هذا المكان، حيث ينهض المكان كعلامة قائمة بذاتها، تحوي دلالات يمكن الوقوف عليها وقراءتها واستتباع تجلياتها في الحيز الذي تتشارك فيه.

١٦٦

الآخر فهو تواطؤ الزمان ومجريات الأمور على المكان، وعليه لن يكون بالإمكان معالجة تلك الانتهاكات إلا بانتهاك مضاعف، يقوم على الحفر وإزالة ركام الطبقات والغشوات التي رُكبت المكان ومنعته الظهور.

إن صاحب «سادن الأقفال»، يكتب نصّاً يستبطن المكان بتاريخه الهاجع، وأحفورياته المبتوثة في جوف المكان، وحضاراته الندثرة، حيث يقوم على استجماع شاعرية المكان المفقودة، ومن يقرأ نصوصه يرى فيها تلك الانطباعات الرقيقة التي كونت حياتنا في زمن ما، وهنا تنماهى نصوص حسن دعبيل مع ذلك النص البروستي في رواية «البحث عن الزمن المفقود» حيث يقول بروس: الأماكن التي عرفناها لا تنتمي فقط إلى عالم المكان الذي نقوم بموضعها فيه من أجل راحتنا. ما الأماكن إلا قطعة رقيقة مجاورة لانطباعات كونت حياتنا في ذلك الزمن؛ والذاكرة، لصورة محددة، ما هي إلا لهفة من أجل لحظة محددة، وبيوت، وطرق وجادة عابرة، ويا للأسف، مثل السنين.

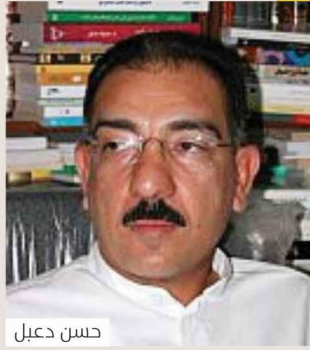
في مقابل ذلك، فإن نصوص كاتبنا، افتقدت للدفق الشعري، كأن نصوص «سادن الأقفال»، تساقق افتقاد المكان

ومادام الأمر كذلك، فإن التغيرات والتبدلات التي تطرأ على المكان، وبحكم مبدأ التأثير المتبادل الناتج من علاقات التجاور والاحتكاك، والقرب والبعد، سيكون لها امتداد زمني ومكاني في الكينونات التي تسكن المكان، حيث إنها تنساب إلى اللاوعي للكائن الذي يسكن هذا المكان. وبقدر ما يكون هناك تحولات وانزياحات مادية في طبيعة المكان، فإن هنالك تقلبات وتغيرات تستتبعها وتزامن معها في داخل الفرد الذي يعيش في هذا المكان، وهي وإن اختلفت في صورتها، إلا أن مفاعليها وآثارها تتلاطم وتتماوج حتى تصيغ مزاجات الكائن ونزوعاته وميولاته الحسية والذوقية والعقلية. وعلى ضوء هذه المقدمة، يمكن قراءة نص «كاهن البحر الدلوني» (سادن الأقفال - دار الرافدين) الذي يعمل على قراءة مغايرة لهذا المكان الأثري وجمالياته المغطاة بطبقات كثيرة تتواطأ على إخفائه، هذا النص يقوم على معالجة الانتهاك المضاعف الذي يعانيه المكان، تواطؤ متعاقب ومتناسل وذو هوية لا متجانسة مع طبيعة المكان الأولي، هذا التواطؤ تفاقم واستفحل حتى أضحت هذه الصورة المتخيلة الهوياتية عن المكان هي الأصل، ليتوارى المكان خلفها! أما التواطؤ

نصوص حسن دعبل تتمظهر كشذرات أنثروبولوجية، لا مكان فيها لراثاء التاريخ، ونوستالجيا المكان، لكنما هي كتابة استحقاقية فرضتها سطوة المكان وحميمية الالتصاق به

حميميته الأولى، حميمية يصعب إحلالها واستبدالها مع أصوات مستجلبة متنافرة عن ذات المكان، حميمية تُخبر عن انصهار الكائن مع مكانه، أما على المستوى البصري؛ فقد اختنق المكان الدلوني بالكتل الأسمنتية، وجرى التنكيل بباسقات النخيل وأقيمت الأسوار والمسافات بين الإنسان وبحره، فاختنق المكان، واختنق الكائن معه، وأصبح الكائن في انفصال وقطعية داخل مكانه.

إن نصوص حسن دعبل تتمظهر كشذرات أنثروبولوجية، لا مكان فيها لراثاء التاريخ، ونوستالجيا المكان، لكنما هي كتابة استحقاقية فرضتها سطوة المكان وحميمية الالتصاق به، كتابة سرديّة لها مفعول الترياق على ذاكرة المكان. إنها والله حكاية اغتراب المكان عن كائنه، واغتراب الكائن عن مكانه.



حسن دعبل

لطبيعته الشاعرية، بعد أن جرى التجريف العسفي لتلك الصور الشعرية التي كان يحفل بها المكان، كتعانق مياه البحر مع البيوت، وارتواء الإنسان وغوصه في البحر، والطعوم البحرية برائحتها ونكهتها، والسفن الخشبية التي كانت تصل في البحر، تقبع الآن في صورة سكونية، منهكة ومهملة وحزينة. كانت العلاقة بين الإنسان ومكانه علاقة تجادلية وتشابكية تمفصل كامل حياته ومزاجه وأهوائه. أما الآن، فهناك ما يشبه الانفكاك بين لفظ المكان بحمولته الشاعرية وبين معناه، حينما يُستحضر في ذهن البحر، وناسه، لن يكون لهذا الاستحضار معنًى دافئاً يرافقه ويقوّم به اللفظ. هذا التعجم والانزياح بين اللفظ ومعناه ألقى بظلاله على لسانية الكائن، فأضحى مغترّباً عن مسكنه الأصلي «إذا ما سلمنا بأن اللغة هي مسكن الكينونة».

ترافق مع هذا البعد والقطعية اللسانية إن صح التعبير، افتراق آخر على المستوى السمعي، يمكن بلورته في هذه العبارة: «الأذن تعشق قبل العين أحياناً»، حينما افترق كائن هذا المكان عن أصوات نداءات البحر ونهاماتها، والنهام كأحد الفنون البحرية، هو ذلك النداء البحري الذي يضرب بأطنابه المكان، منادياً إياه للعود الأبدي إلى

مرافعة دفاعاً عن ستالين

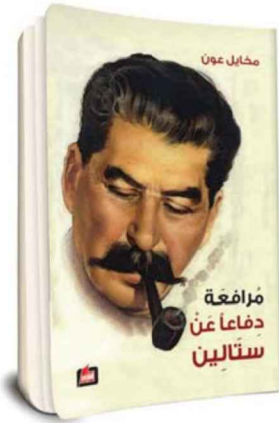
صدر عن دار الفارابي (بيروت) كتاب جديد بعنوان: «مرافعة دفاعاً عن ستالين» للكاتب اللبناني ميخائيل عون. نقرأ على الغلاف:

لقد بقي ستالين في ذاكرتي قائداً عسكرياً صارماً يتصف بإرادة قويّة، ولم يكن في الوقت ذاته مجرّداً من الجاذبية الشخصية، إضافة إلى عقل كبير يتجلى بمعارف واسعة.

المارشال فاسيليفسكي

لا يمكن التقليل من شأن ما قام به ستالين خلال تلك الفترة، أولاً، هذا ليس عدلاً، وثانياً، هو ضار للوطن والشعب السوفييتي على السواء.

ميخائيل شولوخوف



أدار ستالين البلاد بحزم، وكذلك الكفاح المسلح والشؤون الدولية. حتى في لحظة خطر الموت التي خيّمَت على موسكو، عندما كان العدو على مسافة ثلاثين كيلومتراً منها، لم يترك ستالين منصبه، وبقي في مقره في موسكو وتصرف كما يليق بالقائد الأعلى. بعد وفاة لينين، قبل الحرب العالمية الثانية لعب ستالين دوراً بارزاً في إنشاء القوات المسلحة، ووضع أسس العلوم العسكرية السوفييتية، والأحكام الرئيسية في مجال الإستراتيجية.

المارشال جوكوف

«الخروج من مصر» لإيهاب حسن.. انكسارات السيرة وتصدعاتها

لؤي حمزة عباس كاتب وناقد عراقي



«لقد لعبنا جميعًا دور الوحش، سعينا إلى الجمال، فقدنا في الزحام وجه هيلين أو وجه نفرتيتي، وبدا استعدنا الرغبة مرة أخرى، وفي تلك المساعي العقيمة نعيد خلق العالم».

تعدُّ كتابُ السيرة أقرب أنواع الكتابة الأدبية إلى حياة صاحبها، وبخاصة إذا كانت (ذاتية) يتولى صاحب السيرة فيها مهمة تدوين وقائع حياته وسرد تجاربه فيتجلّى صوته ويتكشف إحساسه بصد ما يروي، والسيرة الذاتية كما يعرفها فليب لوجون، في كتابه (السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي) «قصة استعادية ثرية يروي فيها شخص حقيقي وجوده الخاص مركزًا على حياته الفردية وعلى تكوين شخصيته

بالخصوص»، ولا تنهض السيرة بما تسرد من وقائع وما تستعيد من تفاصيل فحسب،

مهما بلغت مروياتها من الأهمية والحساسية والتنوع، بل الكيفية التي تسرد فيها وقائعها وتستعيد تفاصيلها، فتتحول فور كتابتها إلى وقائع مروية تخضع لتقنيات الكتابة الإبداعية وآلياتها، إنها تحقق معرفتها، كما يعبر هيو ج سلفرمان، في كتابه (نصيات، بين الهرميوطيقا والتفكيك) «معرفة تتبع قواعدها الخاصة، وتنصب شرائط تخومها الخاصة، معرفة تتكلم لغتها الخاصة؛ لذلك تمضي عملية إنتاج السيرة الذاتية بكلّ التخيل واللاتخيل إلى تخومها القصوى»، فتتأسس (معرفة) السيرة بناءً على ما تعمل على استعادته وتدوينه من وقائع تشكل تجربة خاصة، لنكون، عندئذٍ، إزاء تجربتين، تجربة الحياة وتجربة كتابتها، تتضافران من أجل تشكيل خصوصية السيرة الذاتية وأهميتها بين الأنواع الكتابية.

محاوره الكتابة السيرية وتأمل «إشكالية سرد التجارب الشخصية من الذاكرة»، فلذاكرة دورها الحاسم في كتابة السيرة، ذاتية كانت أو موضوعية، والمشهد المستعادة لن تكون سوى (مشاهد) ذهنية و(مجادلات) معرفية تحقق نوعًا من (اليتاسرد) في اللحظة التي تبشر السيرة فيها سرد تجاربها، وهو الأمر الذي دعا إيهاب حسن لتوزيع سيرته على أربعة فصول في تراتبية تتخللها انكسارات وتصدعات توقف المجرى الزمني لمروياتها، لثغنى بالتفكير بما يُروى، وتأمله، والبناء عليه: بدايات ونهايات.

يقدم الناقد ومفكر ما بعد الحداثة إيهاب حسن سيرته بعنوان: «الخروج من مصر، مشاهد ومجادلات من سيرة ذاتية» الصادرة عن دار العين، القاهرة ٢٠١٨م، بترجمة السيد إمام، مؤكداً، منذ التصدير، أنه «ليس من اليسير علينا في عالمنا الراهن رؤية من أين يبدأ التاريخ، وتنتهي السيرة الذاتية» فالتاريخ، بوصفه مجالاً عاماً، يظل حاضراً، واضح الأثر، في كلّ ما نسعى لاستعادته من أجل روايته، من وقائع حياتنا، إن قوة الحضور التاريخي لا تمنحنا سوى استعادة شذريّة «تحرف أفكار يوم آخر ولحظاته عن مسارها وتبدّل اتجاهها»، وتأخذ مدوّنات السيرة باتجاه

انعزالات (١٩٢٥ - ١٩٤١م)

قرارات (١٩٤١ - ١٩٤٦م)

ممرات (١٩٤٦ - ١٩٨٥م)

**إن مغامرة الفتى ذي الواحد والعشرين
عاقاً تُنجز فاتحة السيرة وتحقق عتبها
السردية، لتكون الحياة المروية، مع
السيرة ومن خلالها، أكثر من وقائع أثرية
مستعادة، إنها مناسبة للمراجعة والتأمل
ومساحة للتفكير بما تعنيه السيرة فعلاً
كتابياً يتماهى مع غيره من أفعال الحياة**

كاتب السيرة بابه الذي يعود إلى مصر لرؤية جده وجدته بعيداً من مسوِّغات المنفى الذاتي والهجرة الكلّية للأب وقد حتم على نفسه فراقهما، مع تأكّده أن «كلّ فراق ضياع، وكلّ رحيل موتة صغرى»، فهل كان الأب يبحث في رحيله إلى السيرة الذاتية عن بقايا تجاربه غير المتحققة، وُئِصت لأصداء حياته البعيدة؟ هل كان الابن، بعودته سائحاً ولقاء جده وجدته، يؤسس لسيرة حياته القادمة؟



إيهاب حسن

إن صاحب السيرة يدوّن في ختامها إقراره برفض كتابته، فقد فاته في سيرته المتشظية الكثير، كما يقول، وقد أنجز كتابته بوصفها تذكُّراً غير مسبوق أو غير مُعدّة، أنا أكتب «فقط بدون معرفة أو تذكُّر أولي»، يثبت من خلاله قناعاته التي أسست طريقه ورعت سنوات حياته الحافلة، إنه يقدّم سيرته بوصفها التفائلاً لفصل أول بعيد من فصول حياته لم يجد الرغبة في أن يمتدّ به، «حيث إنني لم أكن أحب ما كان يمكن أن تؤوّل إليه حياتي في مصر الخالدة»، لتجيب السيرة، عندئذ، عن ذاتها ومسوِّغات كتابتها وهي تستعيد ذكريات لا تخلو من كدر وتنتج رؤيتها لمنفى ذاتي خاص وترسم صورة تفصيلية لفتى غصّي بمقدوره أن يقول عن نفسه بعد عقود على هجرته: «إنني لم أولد، على ما يبدو، لكي أفتقد أهلي، أو أحنّ إلى منزلي»، لكن استجابته لكتابه سيرته الذاتية يحقق عودته للمستحيلة إلى منزله ويثبت حنينه الذي لم يعبر عنه من قبل، فما لم تحقّقه الحياة بتحوّلاتها الواسعة، تعمل السيرة على تحقيقه، باستعادته وكتابه ماضيه.

حافظت السيرة فيها على انكساراتها وتصدعاتها في تقديم منظور مؤلفها للسيرة الذاتية التي لن تكون «في حقيقتها الخيالية الأعمق، مجرد أسطورة، شأنها شأن الموت ذاته»، إنها الأسطورة الأكثر قدرة على النزول إلى الجراح الإنسانية البعيدة الغور التي «تكنم في صميم وجودنا»، هذه الجراح التي تكون مسؤولة، إلى حد بعيد، عن إنتاج السيرة، «الخروج من مصر» يتشكل، في جوهره، من مجموع (خروجات)، في القلب منها خروج إيهاب حسن فتيّاً من إطار الأسرة ومسراتها الرتيبة متوجّهاً إلى الولايات المتحدة الأميركية في أغسطس عام ١٩٤٦م، بحثاً عن ميلاد جديد غير موثوق فيه، إن مغامرة الفتى ذي الواحد والعشرين عاقاً تُنجز فاتحة السيرة وتحقق عتبها السردية، لتكون الحياة المروية، مع السيرة ومن خلالها، أكثر من وقائع أثرية مستعادة، إنها مناسبة

للمراجعة والتأمل ومساحة للتفكير بما تعنيه السيرة فعلاً كتابياً يتماهى مع غيره من أفعال الحياة، «ومع ذلك أوأصل إنشاء هذه «السيرة الذاتية» حجزاً خيالياً فوق حجر، مثل هرم يقوم على بنائه عبيد خائفون»، إن كتابة السيرة تنطوي، بتصور حسن، على خيانة من نوع ما، خيانة التخيّل للواقعي، خيانة التذكُّر للوقائع الماضية، لتنتج زماناً «خارج الزمان، خالياً من القصد، يتعذر استعادته إلا كفضاء مسحور، الجنة الخضراء التي يحملها كلّ طفل بداخله، ربما ليسكنها مرة أخرى فقط في لحظة الموت»، وهو ما يسوّغ وجود «ميونخ»، مدينة مستعادةً وفصلاً متكرر الحضور في السرد السيري مثل مرآة عاكسة لوقائع السيرة، ميونخ المدينة التي اختارها إيهاب حسن لكتابة سيرته، جرح قديم آخر يتحقق في الراهن الكتابي بوصفه وسطاً عاكساً تأخذ الكتابة معه سمّة كرنفالية عبر تدوين الماضي والبحث فيه، ماضي الرغبة والشعور، وهو ما يواجه بعلاقة فارقة هي علاقة

«تجربة الألم» لدافيد لوبروتون.. ضرورة وجودية لتحقيق اللذة

المهدي مستقيم باحث مغربي



تكتسي أبحاث العالم الأنثروبولوجي الفرنسي دافيد لوبروتون، أهمية خاصة، ضمن حقل العلوم الاجتماعية المعاصرة، وذلك بالنظر إلى جدة القضايا التي يشتغل عليها وعمقها، وتفرد مقاربتة لها؛ إذ عرف باهتمامه بمجالات هامشية، لا ينتبه لها علماء الأنثروبولوجيا، وعلماء الاجتماع إلا فيما ندر، ونخص بالذكر منها لا الحصر بحثه الذي عنوانه: «تجربة الألم» الصادرة ترجمته العربية حديثاً، عن دار توبقال للنشر والتوزيع/ المغرب (٢٠١٨م)، بقلم الباحث والمترجم المغربي فريد الزاهي.

١٧٠

سياق المرض أو الحوادث، إنما تابعت أيضاً الأبحاث الخاصة بالسلوك ذي المخاطر لدى الشباب والرياضة القصوى، والبودي آرت «فن الجسد» والطقوس المعاصرة لتعليق الجسد. إن هذه الأوجه المتعددة للألم توسع من فهمه بتبيان التنوعات الهائلة للإحساس به. ومن ثمة على القارئ إن أراد الإمساك بخيوط المعاني والدلالات المتشعبة، داخل هذا المصنف، أن يستحضر نتائج هذه الأبحاث. على امتداد مئتي صفحة، يطوف بنا دافيد لوبروتون، في رحلة ممتعة داخل عوالم الألم، انطلاقاً من أبعاده المادية، المتمثلة في المرض أو التعرض لحادثة، وصولاً إلى أبعاده الرمزية المتمثلة، في العذاب النفسي الذي يهدد هوية الفرد. مستنطقاً بذلك أنواع الألم القسرية والطوعية، وطرائق ووسائل تملك الألم وضبطه وترويضه. إذ يعالج تجربة الألم والطريقة التي يعاش بها ويُحسّ بها من جانب الأفراد، ويحاول الاقتراب ما أمكن من الشخص ليحقق فهماً دقيقاً حول الحياة الفردية العيشة، وذلك بالاستناد إلى أدوات البحث الأنثروبولوجي.

يسعى لوبروتون للكشف عن مجموع التمفصلات، التي تسكن العلاقة القائمة بين الألم، والعذاب؛ إذ باستثناء الفصل الأول المعنون ب: لا وجود لألم من غير عذاب، الذي

يبسط فريد الزاهي في الكلمة التي خصها لهذه الترجمة، مجموع الدوافع التي جعلته ينكب على نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية، مركزاً أهمها، في سعيه الحثيث، للإسهام في تبديد الشح والهزال، الذي يحيط باستقبال النصوص الكبرى، التي تهتم الجسد واليومي على مستوى حقل العلوم الاجتماعية؛ إذ لا تولى هذه الأخيرة في العالم العربي «أهمية كبرى للجسد واليومي، مديرية الظهر للظواهر الفردية التي يعيشها الإنسان... فالعلوم الاجتماعية لا تختص فقط بالجمعي وإنما بالفرد، ولا أدل على ذلك من أن دوركايم رائد علم الاجتماع، قد خصص دراسة مرجعية مهمة عن ظاهرة الانتحار في بدايات القرن الماضي، وهي الظاهرة التي صارت تستشري بين الشباب، من مدة، في بلدان العالم العربي من غير أن يتم الاهتمام بها وبعللها وطبيعة ممارستها والألم الشخصي والاجتماعي الثاوي وراءها».

يرز دافيد لوبروتون، أن هذا المصنف هو امتداد إلى مصنفات سابقة، حين يؤكد قائلاً: «الكتاب امتداد لكتاب أنثروبولوجيا الألم (١٩٩٥)، أعيد طبعه سنة ٢٠٠٤م)، الذي ألحّ بالأخص على البعد الاجتماعي والثقافي للألم. ومنذ الطبعة الأولى لذلك الكتاب، لم أكتفِ فقط بمتابعة تلك الأبحاث في

تنطوي تجربة الألم على خاصية جوهرية، تجعله لا يمنح الشهية في أي شيء؛ إذ سرعان ما يستأصل الإنسان من فضاء عاداته القديمة، ويدفعه مكرهًا إلى التملص والانفلات من ذاته، ليعيش مغتربًا عنها، فيما يشبه الحداد على الذات

ذاته، ليعيش مغتربًا عنها، فيما يشبه الحداد على الذات، من دون أن يتيح له أدنى إمكانات الالتحاق بها مرة أخرى. وفي نفس الوقت، يستأنف العذاب، توسيع هذا الانزياح وتمطيته، ليشمل الوجود بكامله، وهو ما يجعل العذاب جزءًا من الألم، أو وظيفة للمعنى الذي يكتسيه الألم، إنه بعبارة أدق، العنف الذي يخضع له الإنسان. ومن أجل ذلك فإن «الألم يكون دومًا متضمّنًا في عذاب معين، إنه منذ البدء ألم وعدوان لا يطاق إلى هذا الحد أو ذاك. العذاب هو الصدى الحميم للألم، ومقياسه الذاتي. إنه هو ما يفعله الفرد



دافيد لوبروتون

بألمه، وهو يشمل مجمل سلوكه ومواقفه، أي استسلامه أو مقاومته للانصياع لتيار الألم ومصادره الجسمانية والمعنوية ليصمد أمام المحنة. العذاب ليس امتدادًا لتشوه عضوي، إنما هو نشاط للمعنى لدى الإنسان الذي يتعذب. وإذا كان الألم زلزالًا حسيًا فإنه لا يصيب إلا بمقدار العذاب الذي يؤدي إليه، أي العنى الذي يتسم به. لنذكر بهذا الصدد بتعريف بول ريكور، الذي يرى أن الألم ينطبق على «الأحاسيس التي تعاش بوصفها متوقعة في أعضاء خصوصية من الجسد أو في الجسد بكامله، وأن العذاب لفظ يحيل إلى أحاسيس منفتحة على الانعكاسية واللغة والعلاقة بالذات، والعلاقة بغيرها، والعلاقة بالمعنى وبالتساؤل».

الألم إذن، تجربة تعاش، وقوة لا يتلمس مفعولها إلا من يحس بها، بيد أن الألم شأنه شأن المرض أو الموت فدية للبعد الجسماني للوجود، إنه خطوة الشرط الإنساني والحيواني ومأساته، ورغم أنه ضرورة يشترك فيها جميع الناس، إلا أنه يظهر دومًا للشخص الذي يعيش تجربته كأنه معطى دخيل على ذاته، «هذا الألم لم نكن نتصوره قبل أن يصيبنا. ونحن، بعد أن ألمّ بنا، بالكاد نستطيع تصويره بوصفه ألمًا».

صور فيه الألم كتجربة تقود إلى العذاب، كالذي يعيشه الشخص في أثناء المرض أو مخلفات الحوادث أو التعذيب، يصير لوبروتون على تصوير الألم، كضرورة وجودية تتعالى على العذاب لتحصيل اللذة وتحقيق الذات، والمتعة، والتفتح الذاتي، خصوصًا في فصول الكتاب للمالية التي جاءت عناوينها كما يلي: الألم والمعنى/ ألم ضروري للوجود/ الألم والتعذيب، تهميش الذات/ اشتغال الألم، الألم الملتبس: الوضع/ الألم ضد العذاب. ويرجع ذلك إلى اعتقاد لوبروتون في أطروحة أساسية، مفادها أن «الألم المطلوب أو المعيش من خلال السلوك ذي المخاطر أو حرّ الجسم هو من طبيعة مغايرة للألم الملمّ بالمرض مثلاً. فالرياضي الممارس للرياضات القصوى أو الرياضي في المسابقات أو خلال التدريبات هو امرأة أو رجل يقبل بالألم بوصفه مادة أولية لمنجزاته، فيسعى لترويضه وكبحه، ويعلم أنه إن لم «يهاجمه بكل قواه» فسيكون ذلك من باب التهور.

أما الشخص الذي يعلق نفسه بمعلق من الحديد في الصدر، فإنه يسعى للنشوة أو لعيش تجربة روحانية. وفي سجل آخر، تبين تجربة وضع الحامل لحملها عن

لبس قوي، بحيث إن بعض النساء يعشنها بوصفها عذابًا لا يحتمل، والأخريات بوصفها إحساسًا لا يُنتهى لكن لا علاقة لها بالألم. ثمة أيضًا من يبحث عن النشوة الجنسية من خلال تمارين متنوعة للقوسة في الممارسات السادومازوشية. الألم متراكب كالدمى الروسية. ما إن نفتح واحدة حتى تظهر أخرى وهكذا دواليك. بالجملة فأوجه الألم لا حصر لها. غير أنه لا تفوتنا الإشارة إلى أن نؤكد رفقة لوبروتون أن هذا البحث بعيد كل البعد من كل أنواع التصوف؛ إذ بإمكان قائل أن يقول: إن المرء رجلًا كان أم امرأة بإمكانه أن يعرض نفسه لمختلف أنواع الحرمان الفظيع وأن يعيش شتى أنواع الجروح، ليس بما هي عذاب وإنما بما هي ضرب من ضروب التلذذ، تبعًا لاعتقاد مفاده أن هذه المحن قد تقربه من الله. قول كهذا لا يدخل ضمن دائرة اهتمام هذا الكتاب، بيد أن لوبروتون قد أفرد لهذا المستوى من النقاش، كتابًا خاصًا يحمل عنوان: أنثروبولوجيا الألم، صدر سنة ٢٠٠١م.

تنطوي تجربة الألم على خاصية جوهرية، تجعله لا يمنح الشهية في أي شيء؛ إذ سرعان ما يستأصل الإنسان من فضاء عاداته القديمة، ويدفعه مكرهًا إلى التملص والانفلات من

«حشرات الذاكرة» لجمال حسن.. الفانتازيا والواقع

رياض حمادي كاتب يمني



الرواية متمردة، ترفض الواقع لكنها لا تتخلى عنه، وتظل تخاطبه حتى في شكلها الفانتازي. وهذا ما تفعله رواية «حشرات الذاكرة» لجمال حسن، الصادرة في طبعة ثانية عن دار أروقة - القاهرة. السرد فيها مزيج من الفانتازيا والواقعية: السقوط من حلم إلى حفرة عجائبية، ومن الواقع إلى صدع كابوسي، في دائرة يتوارى فيها اليقين وراء الشك، والشك خلف اليقين ليصب المزيج أخيرًا في محطة اللايقين، ولهذا الغموض دلالة تخلخل اليقينيّات في حلبة تتنازع فيها سلطة الفرد مع سلطات الدين والسياسة والمجتمع. مع قليل من التبصر في البنية السردية سنعثّر على خطين رئيسيين: خط فانتازي

عجائبي وخط واقعي. وتتوزع الشخصيات على الخطين في خمسة خطوط متداخلة. الرواية مقسمة إلى (16) فصلاً وخاتمة. وهذا التقسيم شكلي؛ فالسرد يتبع أسلوب تقطيع الخطوط في ومضات بتقنية «التواتر التكراري»، وأغلب الفصول تشتمل على ومضات من الخطوط السابقة تطول أو تقصر مع التركيز على الخط الرئيسي (لقاء مروان وسميرة) الذي تتشابك معه بقية الخطوط.

١٧٢

الذي تحتزنه الذاكرة يضيع ويصير بياضاً كلياً يمسح الحواس، يصبح المسرح الوجودي غير مفهوم البتة، وكذلك أصالة الموت. وفيما يتعلق بالحياة كغريزة أساسية تتجلى في البقاء، يضيع المفهوم الغرائزي. يتدخل السارد في تفسير هذه الحالة بقوله: إنها «الذاكرة باعتبارها على صلة مشوشة بالواقع. وهذا لا علاقة له بالنسيان كنمط ضياع للأحداث، بل بالتدخل الإنساني التكرار على الذكريات» (٢٠٨). يسرا واحدة من ثلاث حالات عن اغتصاب الطفولة. اغتصبها قريب لها وهي طفلة، ثم أصبحت بائعة هوى فاتنة. تتمحور فكرة يسرا عن المستقبل حول معايشة ذاكرتها التي تحتزن ثروة من المواقف المثيرة. يتم وأد هذا الطموح بقتلها فتورث ذاكرتها ومجوهراتها للساردة التي تنمأى معها في نهاية الرواية. قتل يسرا حال دون وضع حد للقصة الدائرية. أرادت يسرا لابنة الشيخ حياة مختلفة عن حياتها، أن تعيش «حياة أكثر تماسكاً، لكن الموت حال دون أن تفي بعهدتها»، وحالت

لأن الرواية فانتازية واقعية فقد جمعت نوعين من الشخصيات. شخصيات الخط الواقعي تدعو القارئ للتعاطف معها سلباً أو إيجاباً، وهي: (يسرا، واللواء أمين، والشيخ علي عمر، وزوجته الطفلة). وأكثر الشخصيات مدعاة للتعاطف هما: يسرا والزوجة الطفلة. وشخصيات الخط الفانتازي: (مروان، وسميرة، وفتحي، وأحمد كمال)، وهي باهتة بحكم طبيعة شخصيات المحكي الفانتازي للتسمة بالضبابية والتحول والامتساخ. وهكذا سيختلف مفهوم الحبكة في الخط الواقعي، بمعناه فن إدارة الشخصيات، عنه في الخط الفانتازي بوصفه فن إدارة الفكرة الذي يؤدي فيه الهذيان دوراً بارزاً في خلط الحلم بالواقع.

شبكة الشخصيات

شخصية مروان مثال لحالة «فقدت تاريخها». والأمّر لا يتعلق بفقدان الذاكرة، بل بحالة «إرباك، تجعل التاريخ

ابتكار الكاتب لقصة بلقيس وسليمان يسعى لتفكيك المقدس وجعل الأساطير فنًا قابلاً للابتكار بنقله من المعبد إلى الفن والأدب

ثم تتحول قارورة العطر أخيرًا إلى زجاجة بيرة (٨٠ - ٨١). ولهذا التحول دلالة سلبية تشير إلى تدهور الزمن. وابتكار الكاتب لحكاية بلقيس وسليمان يُلمح إلى اللبس المصاحب لشخصية بلقيس (التاريخية) وإلى النقد التاريخي للشكك في قصتها، «فالتاريخ ليس سوى مسارات يعاد تشكيلها بكذبات» (١٤٠). و«الماضي، هو ما ننو إليه بعيون لا ترى، بشبق الحنين. وليس ما نتذكره تحت كمامة الموت المنتظر» (١٩٧).

الفانتازيا وحكايات الجدات

«حشرات الذاكرة» تهدف فوق كل اعتبار أخلاقي أو واقعي إلى إعادة الدهشة الغرائبية في حكايات الجدات من باب الفانتازيا. ابتكار الكاتب لقصة



جمال حسن

بلقيس وسليمان يسعى لتفكيك المقدس وجعل الأساطير فنًا قابلاً للابتكار بنقله من المعبد إلى الفن والأدب. وبهذا تحيل الفانتازيا إلى الأسطورة وتبادل معها الأدوار لتجعل الديني دنيويًا. وبهذا تسهم في نقل الإيمان من مجال العام إلى الخاص، وهذا جهد علماني. التركيز على قصة الحب بين بلقيس وسليمان يهدف إلى تأكيد بشريتهما، ووقوف إله سليمان وإله بلقيس ضد هذا الحب يضع الدين في مواجهة حدية مع الإنسان. والرواية بتقنياتها الفانتازية ترغب في التحرر من إكراهات الواقع ومبادئه الصارمة إلى فضاء غير مألوف. يُقدم فصل ما قبل الخاتمة محاولة لفلسفة فكرة الرواية من خلال تحليل أفكار طبيب نفساني يشعر بعظمة أفكاره لكنه يفتقر للإنجازات العملية. من هنا، يمكن اعتبار مروان فكرة نظرية في رأس نفسي «استغرق في تخيل المجد أكثر من العمل على فكرته» (٢١٠). والرواية بذلك أكثر من حادث ارتطام بصري في محل عطر، بين حبيبين سابقين أو مفترضين، وأكثر من سرد «لحكاية يصعب اكتمالها» (٢١٣)؛ لأنها حكايتنا أو حياتنا التي لم تبدأ أو لم تُعش بعد.

الحياة دون الوفاء بعهد ابنة الشيخ ليسرا، ففقدت بكارتها تحت رجل سمين وغصت في حياة الليل تبيع الهوى والحب (٢١٢).

الشيخ علي واجهة دينية يتم من خلالها عرض مشكلة زواج القاصرات. يتزوج الشيخ بنت أحد أصدقائه وهي فتاة صغيرة، فتموت في ليلة الدخلة، ويبقى موتها سرًا يتخذه السرد أداةً للتشويق بين احتمالين: نتيجة نزيف، أو بسبب لدغة عنكبوت سامة. تبدو حكاية الشيخ مقحمة على سياق الأحداث لولا ربطها بطفلة التي تفر من البيت بعد اكتشافها سبب مقتل صديقتها فتنبأها يسرا ثم تورثها أموالها وذاكرتها. ويمثل اللواء أمين عباس واجهة لفساد الدولة وعالم السياسة والمؤسسة العسكرية.

وبقصة لطم ابن أحد المشايخ لضابط في المطار ينتهي الخلاف إلى صلح قبلي يدل على أن سلطة القبيلة أقوى من سلطة الدولة والمؤسسة العسكرية.

وقوع سميرة في حفرة يرمز للموت. والحفرة هنا أقرب إلى رحم يخرج منه طفل عنكبوتي يقتات على حشرات الذاكرة. وبمقابلة حياة مروان، للمعيشة عبر أحلام وئدت في الماضي أو مشتهاة في المستقبل، مع صورة الطفل العنكبوتي، نكون أمام صراع ذاكرتين وزمنين: ذاكرة الشاب مروان التي تحيلنا الشواهد النصية إلى المستقبل أكثر مما ترجعها إلى الماضي، وذاكرة الطفل العنكبوتي التي ترمز إلى الماضي. ويمكن أن نرى في صورة الطفل المسخ مرآةً لحياة مروان الطفولية، ومثالاً للعود الأبدي للكبّل لحياتنا حيث لا يكتسب المستقبل مشروعيته إلا بالعودة إلى الماضي. تُوظف قارورة «عطر الخلود» للربط بين زمنين وحكايتين: حكاية بلقيس وسليمان، عن «قارورة عطر خرافية شكلت سردًا لا مرئيًا بين واقع ووهم لنفس الشخص» (٢١٥). يُخفي الجني عاشق الملكة بلقيس القارورة في حكاية بلقيس وسليمان لتظهر فجأة في قصة سميرة ومروان. فإذا كان «العطر هروب من كبت الزجاجة» (٤١)، فالاستعارة تشير إلى هروب من كبت الحاضر إلى فضاء الأسطورة، أو لأن «متعنا الشخصية أحيانًا تريد أن تتحول تاريخًا يعلن عن نفسه بطريقة ما» (الرواية ٥٧). وربما لأن «ثمة فاصل هش بين الوهم والحقيقة. وعندما تبلغ الأحلام ذروتها تتبدل العوالم» (الرواية ٩٣). تُجزأ الحكايتان زمنيًا: حاضر - ماضٍ - حاضر...

نور الدين غزوان

باحث مغربي

إريك فروم ناقدًا!

التحليل النفسي الفرويدي منجى معاكسًا باكتشافه الجانب اللاشعوري في حياة الإنسان وجعله المحدد الرئيس لدوافع السلوكيات البشرية والوجود الإنساني بشكل عام. وأخيرًا شكل التفكير في ماهية الوجود الإنساني صيغة تجاوز لدوغمائية الموقفين السابقين (العقل- اللاشعور) واستقر في مقابل ذلك على موقع التوسط بين الجانبين العقلاني واللاعقلاني في تحديد جوهر الوجود الإنساني.

الطبيعة الجدلية للفكر

في الواقع، إن الطبيعة الجدلية للفكر تفرض سطوتها على كل الميادين ويصعب حصرها ولو بصورة نسبية. فها هو تاريخ علم الاجتماع يكشف لنا في تحولاته وصيروراته عن هذه الطبيعة الجدلية التي لا تستكين للتراكم؛ فهو من جهة تاريخ المجتمع والبنية في مقابل الفرد الخاضع. بحيث يعمل الفرد على تبني سلوكيات ومواقف تفرضها عليه البنيات المجتمعية السابقة عليه والخارجة عن ذاته، عبر صيرورات التربية والتنشئة الاجتماعية. ومن جهة أخرى هو تاريخ الفاعل الخلاق المبدع والإستراتيجي المؤثر، الرافض لفكرة اختزال الفرد في نقطة عبور الأفكار الجماعية. فالظاهرة الاجتماعية حسب هذا الاتجاه هي نتاج تجميع أفعال متعددة لفاعلين متعددين (أثر التجميع Effet d'agrégation)، بمعنى، أن المجتمع لا هو خارج الأفراد المشكلين له ولا هو يقوّل سلوكياتهم بصيغة حتمية. ومن جهة ثالثة هو تاريخ التفاعل المستمر الذي يحيل على علاقة ذهاب وإياب قائمة بين الفرد والمجتمع في تفسير الظواهر الاجتماعية.

إريك فروم (١٩٠٠ - ١٩٨٠م) من موقعه كمحلل نفسي فرويدي- ماركسي لم يشأ لنفسه إلا الانخراط في هذا الجدل عبر المزج بين الطرحين الفرويدي والماركسي في تفسيرهما للسلوك الإنساني، في مرحلة أولى، ثم تجاوزهما وفق تأويل أنثروبولوجي يحتوي الطرحين معًا لفهم العالم الاجتماعي- النفسي في مرحلة ثانية. إن سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩م) في نظر فروم لم يتجاوز الرؤية السطحية الاختزالية المبنية

لم يكن لتاريخ العلم ما يميزه سوى خاصية الانقلابات، كما لم يكن لتاريخ الفكر البشري ما ينفرد به سوى منهجه الجدلي- النقدي. إننا لا ننكر هنا أو نتجاهل التراكم الحاصل في كل الميادين المعرفية، سواء أكانت تنتمي لميدان العلم أو لميدان المعرفة بشكل عام. إلا أن ما يميز في نظرنا سيرورة التاريخ هو فكرة النقد والجدل. إن تاريخ العلم يسجل في أرشيفاته هذه الانقلابات الجدلية منذ فلكيات بطليموس إلى اليوم، متمثلة في انقلابات كل من كوبرنيك وكبلر وغاليليو وأيضًا نيوتن.

إن الحفر في تاريخ الفلسفة يمدنا بصفة الجدل والنقد هاته الملازمة لتاريخ الفكر البشري، فهو تارة تاريخ فكري انتصر مع أرسطو وديكارت وأنصار البراديغم التبسيطي لمركزية العقل بوضعه في موقع صدارة المحددات المركزية في بلوغ الحقائق؛ فما يبدو لنا في الواقع بصورة فوضوية ومتناقضة، هو مظهر زائف يجب تحليله للوصول إلى الحقيقة والبساطة التي تتسم بعدم التناقض، وهي عين الحقيقة التي يتصورها العقل. (سعيد عبد الفتاح، نقد العقل العلمي عند إدغار موران ص: ٣٤٠). إن العقل بمبادئه وقوانينه هاهنا هو المحك في إصدار الأحكام المعرفية. في حين انتصر هذا التاريخ تارة أخرى إلى الحواس بجعلها تحتل موقع الريادة في تحصيل معارفنا حول أنفسنا وحول الوجود مع كل من جون لوك وباركلي ودافيد هيوم... (إلخ). كما أنه تاريخ نقدي حاول بمنهجه الجدلي التوفيق بين المقاربات العقلانية والحسية مع الألمان إيمانويل كانط.

هذا التصنيف الذي يعكس في جوهره منهجًا جدليًا نقديًا في تبرير ماهية كيفيات بلوغ الحقائق، نجده مشيدًا ضمن تاريخ المحددات الأنطولوجية للأفراد. فالمحدد الأنطولوجي للفرد أو لماهية الإنسان مع ديكارت يتجلى في ملكة العقل، بوصفه الجوهر الثابت والكفيل بتعيين هذا الوجود، في حين ينحو تحديد هذا الجوهر مع

“ فروم لا يكتفي بتقديم نصوص معرفية خالصة حول إشكال من الإشكالات الموجهة لتفكيره، بل يجعل من فحص وتمحيص العناصر المنهجية الكفيلة بتحصيل المعارف جزءاً أساسياً من نصوصه، بل المركز الرئيس الذي تنبني عليه المعرفة ”

لا يكتفي بتقديم نصوص معرفية خالصة حول إشكال من الإشكالات الموجهة لتفكيره، بل يجعل من فحص وتمحيص العناصر المنهجية الكفيلة بتحصيل المعارف جزءاً أساسياً من نصوصه، بل المركز الرئيس الذي تنبني عليه المعرفة. يتجلى الحس النقدي لدى إريك فروم هنا في توقفه عند النصوص الماركسية والفرويدية معرفياً، من خلال بسط تفسيراتها لدوافع السلوك البشري في حدود مجالات اشتغالها العلمية، كل منها على حدة، في مرحلة أولى. ثم محاولة التصدي لها عبر إبراز وكشف الحدود العلمية التي تكتنف تفسيراتها لموضوعات اشتغالها، وفق مقارنة نقدية تقوم بالأساس على مبدأ التقويض والبناء في مرحلة ثانية. تقويض وبناء لا يكتفي فقط بحدود بناء معرفة علمية جديدة بخصوص دوافع السلوك البشري، بل يتجاوز ذلك ليمس صلاية الحقول المعرفية وعجز مخزونها التأويلي، من تشييد حقل معرفي آخر يتمثل في التحليل النفسي الاجتماعي الذي من شأنه تجاوز نواقص التحليل النفسي الفرويدي والتحليل الاقتصادي الماركسي.

إنها محاولة علمية- جدلية جادة تروم ممارسة النقد داخل مجال العلم، عبر جعل المفاهيم النقدية- الإبيستيمولوجية إطاراً موجهاً للتفكير في قضايا الوجود الإنساني ودوافعه. فالمفاهيم الإبيستيمولوجية من قبيل: التبرير والحقيقة والاعتقاد نجدها ثابته بشكل ضمني خلف المتن الفرومي، كما أنها تشكل الأساس الذي تنبني عليه رؤيته النقدية المتجاوزة للطروحات السابقة عليه، والمشددة لرؤية علمية جديدة تتوسل عناصر اشتغالها من تخصصات علمية مختلفة.

على أساس بيولوجي- فسيولوجي في تفسير دوافع الإنسان وحاجاته. كما أن كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣م) لم يكن بدوره موضوعاً بما فيه الكفاية، بتغليب كفة الجانب الاقتصادي في تفسير سلوك الفرد وسير المجتمعات عبر تاريخها، فطبيعة الإنسان في رأي فروم مزيج يضم إلى جانب الجوانب البيولوجية والنفسية والاقتصادية جوانب اجتماعية وسياسية وحضارية وأنثروبولوجية وجب اجتماعها وتكاملها لبلوغ هذه الطبيعة ومعرفتها، واستكناه الدوافع الأساسية للسلوك البشري.

إن هذا التوفيق بين الطرحين الماركسي والفرويدي ومحاولة تجاوزهما من قبل فروم يحمل في طياته نفحة نقدية - إبيستيمولوجية أكثر منها معرفية، وهو ما يجعل الإنسان حسب النموذج الفرومي «غير مشروط فسيولوجياً- بيولوجياً كما نوه فرويد، وليس مشروطاً اقتصادياً كما فعل ماركس فحسب، بل إنه إنسان مشروط أنثروبولوجياً- اجتماعياً ونفسياً، وطبيعته لا تنحصر في حيز رد الفعل على المستوى السيكلولوجي أو الاقتصادي بحسب التحليل الفرويدي الماركسي، بل إنها طبيعة مؤثرة في العوامل بقدر ما تتأثر هي بالمقدار ذاته» (قاسم جمعة، النظرية النقدية عند إريك فروم، منتدى المعارف، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١١م)؛ لذلك «فالتبيعة الإنسانية ليست محصلة كلية ثابتة وفطرية بيولوجياً للدوافع كما أنها ليست ظلًا لا حياة فيه للنماذج الحضارية... إنها نتاج التطور الإنساني لكنها أيضاً لديها ميكانيزمات معينة وقوانين كامنة» (إريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد محمد مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢م). في الواقع إن الأهمية التي يكتسيها الطرح الفرومي تكمن في عدم تسليمه المطلق بالطرحين الماركسي والفرويدي معاً وفق مقارنة جدلية جديدة تستدعي بالأساس تجاوز المعنى الضيق لوظيفة الحقول المعرفية وحدود اشتغالها، وتدعو في مقابل ذلك إلى مقارنة متعددة التخصصات يحضر فيها النفسي متعلقاً مع السوسولوجي والأنثروبولوجي والتاريخي.

مركز رئيس

إن اشتراط الفكر الفرومي لهذه المنهجية، القائمة على تجاوز الطروحات والتفسيرات السابقة عليه في تحصيل دوافع السلوك البشري، يجعلنا نقر بوجود بعض الجوانب النقدية والإبيستيمولوجية الثابتة خلف متن كتاباته. ففروم

ألبرتو جياكوميتي.. الخط يسأل والقحط يجيب



١٧٦

لأحد يفلت من قوة الإيحاءات المبالغتة لحظة الوقوع البصري على أعمال هذا الفنان السويسري. هذا ما حدث معي حين تعرفتُ نماذج من أعماله، في الثمانينيات تحديداً، وفي الصفحات الملونة والأنيقة لمجلة «فنون عربية» التي نشرت، حينذاك، موضوعاً عنه بحسب ما أذكر. كما أذكر أنّ اسمه ظل مداه عالماً بوصفه فناناً إيطالياً ألبرتو جياكوميتي! غير أنّ تخطيطاته ولوحاته الزيتية كانت ما لفتتني أكثر من منحوتاته، أو تشكيلاته المصنوعة من مواد مختلفة. وإنني أحاول، الآن، لملمة تلك الإيحاءات الأولى وجمعها في كلمات، لكنني أفشل! فربما هي ذاتها التي أجتهد لأن أصفها، وربما كانت أشياء أخرى، غير أنني على ثقة بأنّ ثمة مشتركات بين زمين يباع بينهما أكثر من عقدين!

أهو الحضور الفادح، الساطع بمعنى ما، والجارح لسببٍ قد يبدو غامضاً في ظاهره، لكنه، بقليلٍ أو كثيرٍ من التأمل، أستطيع الكشف عنه بالقول:

ها أنا أشهدُ على ذاتي عارياً حتّى العظم مني! أشهدُ عليّ ناعلاً كالخيط المشدود، مرتجلاً مثل خطّ عابث، وواقفاً وسط فراغ كامل! أنتصبُ وسط غراء قد أبدو فيه، أو في خوائه بالأحرى، مرثياً؛ لكنني (كالخواء العاري أو غري الخواء)، لستُ بملأنٍ إلّا بهذا الحضور. وإنه حضورُ السؤال البليغ في مساءلته لكل من يقع بصره عليّ (أنا الخطُّ الهش والخيطُ المتناول ألتفتُ إليكم، أو أمشي بإقدامٍ وعزمٍ غير مفهومين)، ناسجاً من هيتي شبه المتلاشية شباك السؤال في وجهته المستديرة باتجاه العالم.

لعله السؤال/ الشَّرْك؟

ولم لا يكون شَرْكاً ليصطاد إجابةً واحدةً، فقط واحدة، تسعفني (أنا الخط الخيطي في حالاتي شبه الهوائية) في تبرير حضوري الشَّبَحِي هذا وسط الخواء إلّا من ظلي الواهن؟ غير أنّ ظلي لا يراه غيري. ظلي في داخلي، وداخلي يكاد يكون موجوداً. إذ أكادُ أنا أن أكون! حضوري فُخميّ سرعان ما سوف يتطاير غبارُ رماده إن هبّ نسيمٌ نسيناه، فثمة حياة أولى كانت، أو ثالثة لا أعرف متى ستكون! لماذا أنا أصلاً، ولماذا باتَ فُخْطُ العالم فضاءً مصمماً تركتُ فيه ألوّك سُوالي

إنّ أشكال جياكوميتي المفردة أو تلك

الواقفة ضمن مجموعات، والعابرة لبعضها

من دون أي تواصل، تصاحبُ بحثاً قلماً

بسبب من وحدتها، أو لوقوفها باستقامةٍ

واستقلاليةٍ مثل أشجار في غابة شاهقة



كأنما هو قَدْرِي المرسوم، ومصريي المحتوم؟ ألا ترون هذا «جياكوميتي» كيف يجعل من عينيّ، في تخطيطاته بالأسود والأبيض ولوحاته الملونة، تجويفين مليئين ببياضٍ قد يكون أبدياً (لأنه أزليّ أيضاً؟) لا يمتلئان سوى باللون الذي ينبغي عليّ أنا أن أجعله فيهما؟ أن أدلّقه داخلهما؟ لكنني لا أستطيع الحراك من مكاني، حتّى وإن كنتُ أمشي أو ألتفتُ صوبكم! لا أستطيع في كل حالاتي: إن كنتُ خطّاً، أو خيطاً، أو برونزاً بشمك الحبل، أو رجلاً جالساً يحدّق في عدسة خفية، أو وجهاً خطّطُ بأصابع هذا الجياكوميتي العصبية المتوترة! كيف لي أن أجيب عن سُوالي إذا ما بقيتُ واقفاً في قحطٍ أصمّ، وأبكم، انشُرعتُ منه السماء، فلا شمس ولا هواء، لا ليل ولا قمر؟ أو منتصباً كالمسلة في خواءٍ لا يحملُ في خوائه سوى

خوائي إلا من سؤالي الأرفع مني والأنحل من شبك العنكبوت؟
أهذه هي «رسالة» ألبرتو جياكوميتي لي:
لا تنتظر؛ فلن يأتيك أي «غودو»، عليك الاكتفاء بظلك الذي فيك
وحدك، وربما، ربما، يكون هو دليلك.
فأسأل: دليلي إلى ماذا؟
فلا يجيبني القحط إلا بصمته!



عابرون دون تواصل

عُرف النحات السويسري السيربالي ألبرتو جياكوميتي (١٩٠١-١٩٦٦م) بتشكيلاته المتوترة النحيلة والمتطاولة. بدأ جياكوميتي تخطيطاته بالفحم وهو في التاسعة من عمره، وقام برسم اللوحات الزيتية في الثانية عشرة، وشكّل منحوتته الأولى عندما بلغ الرابعة عشرة. اشتهر أبوه كرسام انطباعي وكان معلمه الأول. في عام ١٩١٩م باشر جياكوميتي دراسة النحت في جنيف، ثم تابعها في باريس ولمدة ثلاث سنوات تحت إشراف النحات الفرنسي الأشهر في ذلك الوقت، إميل أنطوان بورديل.

في بداية عمله بمفرده، واجه جياكوميتي صعوبة في العمل المستمد من شكل حي، إذ بدا له أنه أخذ بالتفشخ والتحطم خلال الإنجاز. وبدلاً من ذلك، حاول العمل انطلاقاً من مخيلته، وواصل فعل ذلك طوال عشر سنوات. أثناء تلك الفترة كان للتكعيبية، والفن الإفريقي، وللنحات التكعبي ليتواني الأصل جاك ليبير تأثيرهم الكبير في عمله. لقد تحوّل أسلوبه على نحو أساسي ليصبح نحلاً قرصي التكوين أولاً، ثم بات صلياً متضاماً ومحكماً، وتشكيلات أشهرها «الزوج»، و«المرأة الملعقة».

بدأت تلك الأعمال الأخيرة غريبة وشاذة، منتصبة كالمسلّة ومضحكة،





المصدر:

http://www.mystudio.com/bios/Alberto_Giacometti.html

عن هذه الوحدة والعزلة لدى كائن الفنان الخيطي، بحسب اجتهادي، كتب جان جينيه في كتابه «الجرح السري: مرسوم ألبيرتو جياكوميتي» يقول: «فن جياكوميتي، إذن، ليس فنًا اجتماعيًا؛ لأنه سيقم بين الأشياء صلةً اجتماعية - الإنسان وإفرازاته، بل سيكون، بالأحرى، فنًا للمتسكعين الممتازين الذين يبلغون في صفاتهم درجة تجعل ما يمكن أن يجمعهم هو الإقرار بعزلة كل كائن، وكل شيء. وكأنَّ الشيء يقول:

أنا وحيد، إذن أنا مأخوذ داخل ضرورة لا تستطيعون أن تفعلوا ضدها شيئًا. إذا لم أكن سوى ما أنا عليه، فإنني غير قابل للتحطم. ولما كنتُ هو ما أنا موجودٌ عليه، فإنَّ عزلتي، وبدون تحفظ، تعرف عزلتكم».

إذن: هي العزلة ما يمكن أن تشكَّل جوابًا. لكنه جوابٌ مطروحٌ فوق قحطٍ مترامي الأطراف، بلا نهار وشمس. بلا ليل وقمر. بلا آخر قيد التواصل والمناكفة، أو المنافحة عن أمرٍ ربما تحوَّل إلى ما يشبه «سقط المتاع»! يا لمصير الكائن؛ هذا الكائن على وجه التعيين!

إ.ف.

بارزة ومقنَّعة، جامعةً ما بين المواجهة الجسدية القوية المتحدية والمضمون الإيروتيكي. في عام ١٩٢٨م شعر جياكوميتي بالحاجة إلى فتح أشكاله، ليخلق أعمالاً ذات تشابكات فولاذية، أتبعها بسلسلة هياكل عظمية كالأقفاص نتجت عنها أجواء ثلاثية الأبعاد، مساويةً في ذلك ومتساويةً مع اللوحات السيريالية. وبلغت تلك الأعمال ذروتها وازدهارها في عمله الثمين والرائع «القصر في الرابعة قبل الظهر»، مكوَّنًا إياه من الخشب، والأسلاك، والزجاج، والحبال. وفي عام ١٩٣٥م عاد جياكوميتي ليعمل وفقًا لنماذج إنسانية حيَّة، مركزًا على التغيرات الصغيرة والدقيقة لكل جزء من الجسد. ومع المبالغة الحساسة أو إظهار كل تفصيل، وصلت التشكيلات، مهما بلغت نحولتها، إلى البروز جاعلةً الفضاء المحيط بالعمل مرئيًا وجزءًا من العمل. لقد أدَّت تلك المنحوتات المتطاولة والنحيلة على نحوٍ ملموس، وهي التي أشهرت جياكوميتي وكانت علامته المميزة، إلى أن تبدو متفسخة من مسافة قريبة. لكنها، عند النظر إليها من بُعد، فإنها تعبِّر عن إحساسٍ كوني بالحيوية الحية. إنَّ أشكال جياكوميتي المفردة أو تلك الواقفة ضمن مجموعات، والعابرة لبعضها من دون أي تواصل، تصاحب بحثًا قلبيًا بسببٍ من وحدتها، أو لوقوفها باستقامةٍ واستقلاليةٍ مثل أشجار في غابة شاهقة.

يرى الفوتوغرافيا خطابًا تأويليًا بامتياز

خالد المرزوقي:

«الصحوة» أحرقت لحظات حميمة
في حياة الناس

١٨٠



الفوتوغرافي السعودي خالد المرزوقي (١٩٧٩م) يرى الفوتوغرافيا بصفتها خطابًا فنيًا وتأوليًا بامتياز، بالنسبة له هي لغة مستقلة وخطيرة على المستوى الثقافي، ويشير إلى أن الصراع لا يزال قائمًا بين المصور والثقافة الجمعية حول الإخفاء والإشهار. ويوضح أن «الصحوة» كرسّت التعامل مع «العين» بصفتها متلصصة وتقود إلى الفتنة، وأنها أحرقت لحظات حميمة في حياة الناس، عندما حرّمت التصوير. ويقول المرزوقي في حوار مع «الفصل»: إنه يتدخل كثيرًا في بعض أعماله، مؤمنًا بأن الصورة لغة شاعرية بامتياز ويجب نظمها. الوسط الفني كما يراه المرزوقي غير صحي بالمعنى الإنتاجي المعرفي ولا يضيف للفنان أي قيمة إلا إذا تلبس الحال التسويقية. طريقته الشخصية في القول والتعبير، تقترح عليه اختيار اللونين، الأبيض والأسود، لما فيهما من حياد يلغي الزمان والمكان، واصفًا طريقته بالصعوبة فهي تتطلب إحساسًا عاليًا بالضوء ومناطق الظل ودرجاتهما المتعددة. إلى نص الحوار:

في عالم تتغلب فيه التقنية على الموهبة؛ كيف ترى نفسك في الفوتوغرافيا؟

حسنًا، كان الفضول في بدايته الطفولية نحو عالم بصري مدهش ومتنوع أول الدهشة من فضاء الحارة في الطائف بكل أطيافها الثقافية والاجتماعية وكثافتها البصرية، حيث المزارع منتشرة في طريقنا لكل الأماكن والاتجاهات وأشكال الظلال الدهشة والألوان في ساعات الصباح أو قبل الغروب، أو كما عرفت لاحقًا أنها الساعة الذهبية للمصورين حيث تكون الألوان والإضاءة واللحظة مكتملة... حفلات الزمار والسम्मسية التي كانت تملأ مساءاتنا بالجمال.. أمطار الطائف التي لا تكاد تنقطع، وروده وفواكهه وتنوع الوجوه التي تسكن حواراته حيث التناغم العرقي والثقافي وكذلك فضاء الصحراء الربح الذي يخطف البصر والروح معًا... ألوان الرمال والجبال وحذاء الجمال وتُغَاء الغنم والحكايا والريح والنجوم، شلال بصري لا يكاد يتوقف أمام روح تختزن التفاصيل وتتأملها. ثم الرحيل المستمر بسبب خيار الوظيفة حيث عالم آخر وضدي تمامًا: العسكر والصرامة واللون الأحادي لكل شيء، الأفكار والاهتمامات في زمن كان موازيًا لزمن الصحوة في بداياته، حين بات العالم يجبرك على العزلة وفهم ما يحدث من خلال القراءة؛ إذ كانت الروايات والكتب الفكرية الاجتماعية وتحديثًا الأثرولوجيا والدراسة لعلم الاجتماع في الجامعة انتسابًا، أداة لفهم هذه التحولات المرعبة وهنا اكتشفت أهمية الكاميرا والتوثيق لذاكرتي المكتنزة بتفاصيل متناقضة.



خالد المرزوقي

متى في رأيك اللحظة المناسبة لالتقاط الصورة؟ وهل تدخل الصناعة في توظيف المشهد؟

حين أتتبع التفاصيل وأتق بحدسي، فأنا أومن أن للروح عينًا تعرف اللحظة المناسبة للالتقاط.. وكثيرًا ما أفكر في إعادة توليف اللحظة الموثقة، وأتدخل كثيرًا في بعض الأعمال مؤمنًا بأن الصورة لغة شاعرية بامتياز ويجب نظمها. والفوتوغرافيا المعاصرة لا تفترض فقط التصوير بحالته الوثائقية... إذ تعمل الكاميرا كشاهد على اللحظة فقط، تفترض حالة استباقية تأملية أحيانًا تبدأ من الصفر لخلق الصورة بتشكيل كامل للفكرة، وأحيانًا أخرى التعديل على حالة قائمة لمحاولة خلق معنى أو حالة تواصلية مع المتلقي.

إلى أي حد أثرت مرحلة الصحوة بتحريمها التصوير عليك كفوتوغرافي؟

رغم انحسار موجة الصحوة التي أسست لذهنية التحريم التي أخرت النمو الطبيعي للحالة الفنية للمجتمع، بشكل عام وللـفوتوغرافي بشكل خاص، كانت الصورة وامتداداتها الفنية رهن تلك الحالة المتخلفة فأحرقت كثيرًا من الصور واللحظات الفارقة والحميمية للناس؛ إذ بات التعامل مع العين بوصفها متلصصة ومدعاة لنقل الفتنة. الصحوة أثرت أيضًا في حرية الصحافة وتخلف القوانين وأخرت، فيما أخرت، تطور الوعي الفني بالصورة وأهميتها، وكذلك تسببت في التأخر في إصدار القوانين التي تحمي المصورين وتعطيهم الحرية، وهو ما نمى فينا شعور التلصص الذي أورث فينا رغم سلبيته أدوات جديدة لالتقاط الحدث.

لديك موقف من الصالات الفنية يجعلك تعزف عن المشاركة في المعارض الفوتوغرافية، وربما توجد أسباب أخرى في قلة مشاركتك في المعارض الفنية؟

الفنون البصرية يجب أن تجترح فضاءات بصرية جديدة ورحبة استنادًا على فهم عميق لأدواتها وصناعتها من خلال القراءة في علوم الصورة وفلسفتها، وأيضًا من خلال التغذية البصرية لتطبيقاتها الحديثة، التي تكشف عن أفق واسع

نحن نعيش في عصر التحولات الاقتصادية التي ستأخذ بطريقها صناعة الفنون إذا جازت التسمية، والصالات الفنية ضمن هذه الحالة. لكن يتضح لأي فنان في الوسط الفني مدى تخطيط هذا التحول فالرأسمالية تقود هذا القطاع بكل عيوبها وصعوبة اختراقها؛ لأنها تكره المنافسة أو خلخلة سلطتها، وفوق ذلك وجود إشكالات ثقافية وتنظيمية في المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية التي تتبنى الفنون قديمًا وحديثًا، من ناحية سوء الإدارة وضعف إمكانياتها وعلل مجتمعنا بسبب المناطقية والشللية. لذلك أرى أن الأوساط الفنية بشكل عام غير صحية بالمعنى الإنتاجي المعرفي، ولا تضيف للفنان أي قيمة إلا إذا تلبس الحالة التسويقية والبحث عن الجماهيرية والمصالح الضيقة للمجتمع الفني، فقد تحولت الصالات من حال تأملية للعروض الفنية، كما يتطلبه التذوق الجمالي، إلى حال سباق محموم على الفرقة وهذا ما استغله مديرو الصالات والقيّمون الفنيون، الذين يعملون كباعة من دون أي اعتبار للقيمة الجمالية والفنية للأعمال. وبالتالي أصبح الفنان مجرد آلة إنتاجية تنفذ أفكار مسبقة بتدخلات فجأة! لذلك أتمنى أن تدخل القطاعات الحكومية أو المؤسسات الغنية المستقلة والدعومة بشكل تنافسي، يحافظ على توازن المشهد الفني المحلي ونقله إلى مستويات عالية من ناحية جودة المحتوى وأصالته.

كيف ترى المشهد الفوتوغرافي في السعودية، وما تقييمك للفوتوغرافيين الجدد فيه؟





متفائل بانحسار الموجة الأولى للفوضى التي تعم المشهد الآن، وبصعود موجة جديدة يتم فيها التجريب بوعي والارتكاز على ثقافة جديدة بالبحث والاشتغال، وتقديم تجارب فنية مميزة.

من وجهة نظرك ما أهمية الصورة في ضوء ضعف المستوى المعرفي الجمالي بها في المجتمعات المحافظة؟

الفوتوغرافيا خطاب فني وتأويلي بامتياز فهو لغة مستقلة وخطيرة على المستوى الثقافي، فما زال الصراع قائمًا بين المصور والثقافة الجمعية حول الإخفاء والإشهار. نحن أمام مجتمع مبني على ثقافة شفوية نقل كل الحكايا وبرصيد واسع من الخيالات، المتحفظ منها والجامح، لكنه يرتبك أمام

تجسيدها في لقطة أو فلم، هذا التجسد المباشر لكل الشعاعية المكتنزة في مجتمعاتنا يضع الجميع أمام سؤال بحثي جاد. الصورة لغة عصرنا الآن سواء فيما يختص بالفن وإنتاجه أو فيما يختص بالاقتصاد، فتجذب المستهلكين وتستخدم في الدين بتصوير المحرمات والشرور وتستخدم في السياسة فترسخ مبادئ وتزرع قيمًا في الوعي الجمعي. لذلك أظن أن الفنون البصرية يجب أن تجترح فضاءات بصرية جديدة ورجية استنادًا على فهم عميق لأدواتها وصناعاتها من خلال القراءة في علوم الصورة وفلسفتها، وأيضًا من خلال التغذية البصرية لتطبيقاتها الحديثة، التي تكشف عن أفق واسع.

ما الذي يشغلك حاليًا؟

_ تشغلني علاقة الصحراء بالإنسان وفنائها الروحي والثقافي الممتد، وتحولات السلالات التي سكنتها ثم انتشرت في المدن. يشغلني أيضًا التعبير الفني ما بين المحكي والمرئي بين زمنين مختلفين في ثقافتنا الشفوية والكتابية والبصرية، تشغلني حكايات الأجداد وكتابات مثقفينا ثم كيف نقول حكايات جيلنا البصري بامتياز مع الاحتفاظ بالجمال والعمق. ويهمني أيضًا تدوين هذه المرحلة من زاوية حميمية تخصني في شكل أعمال بورتريه للمسافة الزمنية التي أقطعها، والمسافة الروحية التي لامست فيها أناسًا وأصدقاء في كل المجالات ثقافيًا أو إنسانيًا؛ لأن هناك الكثير لم يُحك بعد. في

الواقع لدي مشاريع عدة مقبلة أحاول فيها التعبير من خلال فلم وثائقي وكتاب فوتوغرافي وفلم روائي، وسيرة ذاتية.

لماذا رغم امتلاء الألوان في التصوير تجنح إلى أن تبدو لقطاتك المصورة بالأبيض والأسود؟

_ اختياري السواد والبياض ليس لأنهما من أكثر الصور فنية على مستوى الشكل فقط. ولا لأنهما الأبقى زمنيًا بين أساليب التصوير الفوتوغرافي، ولكن لأن حيادية اللونين تتناسب وطريقتي الشخصية في القول أو التعبير، الحياد الذي يخفي الألوان في الصورة الفوتوغرافية يلغي بدورة وبمعنى ما الزمان والمكان، يعطي الأبيض والأسود طبقات مختلفة من الكثافة والشعور والتلقي والتميز، وهي طريقة صعبة تتطلب إحساسًا عاليًا بالضوء ومناطق الظل ودرجاتهما المتعددة.

تحضر المفاهيم في عناوين أعمالك، فما الأبعاد التي ترمي إليها من خلال العناوين والتسميات؟

_ العنوان بالنسبة لي مجرد اقتراح للقراءة، وهو دعوة شخصية للمتلقي لمحاولة إيجاد مساحة مشتركة من الفهم. فالصور تحمل رمزيته المستقلة، وقد أرى أنها في معظم الأوقات لا تحتاج إلى عنوان، لكن كما ذكرت في بعض الأحيان وفي بعض الأعمال وخصوصًا التي تخرج على شكل مجموعة ذات رمز أو معنى مشترك، حينها أقدم اقتراحًا لعناوين.



لطيفة الدليمي

كاتبة وروائية عراقية تقيم في الأردن

العلم والبنية التحتية للثقافة العربية

الطرف الثالث: هو أن العلم بذاته ليس محض قوانين ومعادلات رياضية فحسب؛ بل هو توليفة متكاملة ومتناسقة من أنساق مفاهيمية تمنح الفرد قدرة على رؤية العالم بطريقة متميزة نوعيًا عما يراه الفرد غير المؤهل علميًا، وتنعكس مفاعيل هذه الرؤية على كيفية تشكيل الثقافة إلى حد أصبحنا معه نشهد الكثير من المنظرين الثقافيين وممارسي الثقافة المؤثرين من الحائزين على أرقى المؤهلات العلمية في الفيزياء والرياضيات وسواهما. بالإشارة إلى هذه الأطراف الثلاثة، وبقدر ما يختص الأمر ببيتنا العربية، يبدو أن اختلافات هيكلياً عميقة ضاربة الجذور قد تمكنت من رسم معالم الأنساق الثقافية العربية ودمغتها بتلك السمات المعروفة عنها وهي -في معظمها- تتمحور حول إعلاء شأن الاشتغالات النسقية الفكرية العتيقة وترسيخ سطوتها، وتقليدية المناهج الدراسية وتخلّفها، وعَلَبَة الدراسات اللغوية التقليدية التي جعلت اللغة العربية أقرب إلى ألعاب حواة وسخرة تعتمد على الفضلكات والمناورات بدل جعلها عاملاً مساهماً في النهضة الثقافية الشاملة من خلال تطويعها المهدّب والمتناسق -من غير كثير تصنّع- مع التطوّرات الثقافية العالمية.

لا يمكن بالطبع فصل التأثير المتبادل المفترض بين العلم والأنساق الثقافية في المشهد العربي عن نمط خلق الثروة لدينا؛ إذ ما زال العلم يُعدّ عند كثير من الأوساط اشتغلاً فوقياً بعيداً من ملامسة قاع البنية التحتية للثقافة، وتتعاظم معالم هذه (الفوقية) كلما كان الاقتصاد ريعياً لا يتطلب تفعيل كثرة من الاشتغالات المعرفية التي تمثل قاطرة تجرّ وراءها عربة الاقتصاد المبشرة بخلق السيولة المالية اللازمة لإدامة زخم الثقافة والارتفاع بها.

إننا مُقْبِلُونَ خلال عقدين من الزمان على عصر غير مسبوق ستكون فيه المعرفة العلمية الرفيعة والدقيقة ركناً أساسياً من مشهد المعيشة البشرية اليومية فضلاً عن الثقافة بكل أنساقها المتنوعة، ولن يكون ثقة متّسع لمن لم تكن مفاهيم العلم (مثل: نظرية كل شيء، والدماغ المعزّز بالقدرات الاحتسابية، والذكاء الاصطناعي العميق، والهياكل وخوارزمات البيانات، والحوسبة الكمية،... إلخ) ركناً جوهرياً في ثقافته العامة مثلما في حياته اليومية.

لم يزل مفهوم الثقافة في سياق المقاربة الأنثروبولوجية يعني جماع كلّ الرأسماليات الرمزية للصيقة بالأنساق الفكرية والمادية التي تنشأ مع كلّ حضارة بشرية محدّدة بمحدّدات الجغرافيا والزمان، ولا شكّ في أن كلّ حضارة بشرية تتوفّر على عناصر ذات خصوصية مميزة تسمّ الأنساق الثقافية السائدة في العالم.

ثقة عنصر محدّد بات الأكثر مساهمة من سواه في تشكيل الأنساق الثقافية العالمية منذ عصر النهضة الأوروبية، وأعني بهذا العنصر (العلم) الذي أصبح القوّة الثورية القادرة على إعادة رسم خارطة التضاريس الثقافية في العالم، وبخاصة بعد أن ساهمت تطبيقاته التقنية في الارتقاء بنوعية الحياة البشرية عبر كبح المعوّقات المقيدة لمسيرة التطوّر الإنساني وكذلك عبر فتح آفاق غير مسبوقة من الممكّنات أمام العقل البشري.

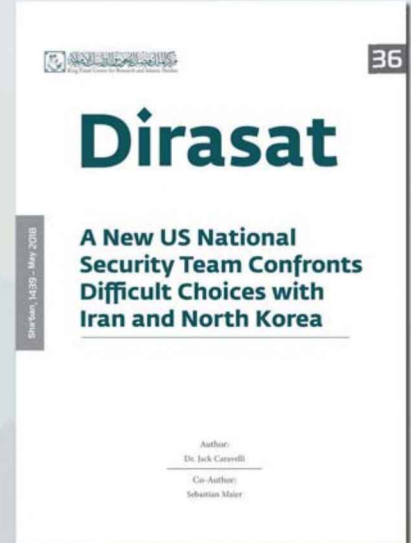
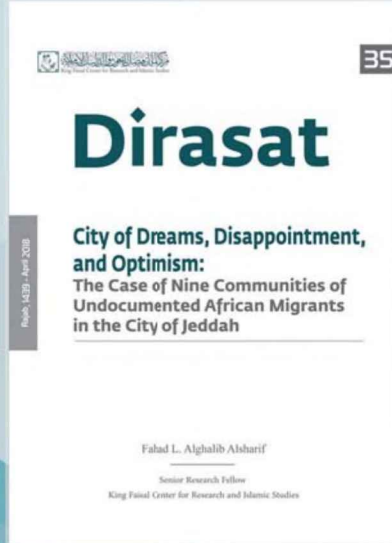
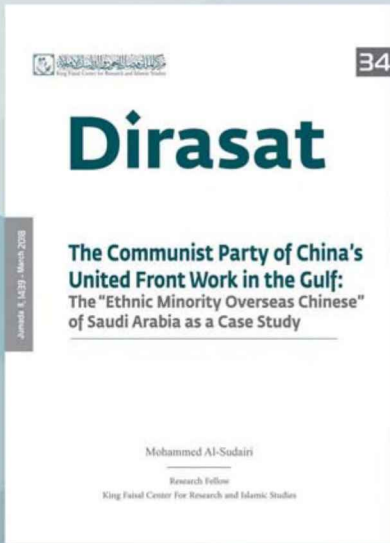
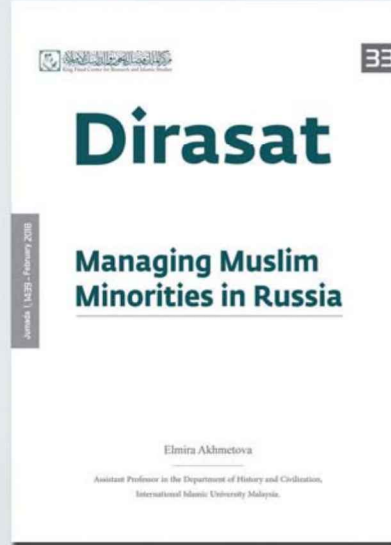
تتجلّى علاقة العلم بالبنية التحتية للثقافة في نمط من علاقة ثلاثية تدعم أطرافها الواحد الآخر في سياق علاقة تكاملية تتطوّر مع الزمن:

الطرف الأول: هو كَوْنُ العلم -وتطبيقاته التقنية المتسارعة- الأداة الأولى المعتمدة في خلق الثروة في عالمنا المعاصر بعد أن كانت الثروة قائمة على الملكيات العقارية الضخمة، ثمّ صارت تعتمد على الموارد الطبيعية في وقت لاحق قبل انفجار الثورات العلمية المتتالية التي تتوّجت بالثورة المعلوماتية - تلك الثورة التي تبشّر بولادة عصر ما بعد الإنسانية حيث سيكون نموذج (العقل البشري المعزّز بوسائط الذكاء الاصطناعي) هو النموذج المتوقّع بعد عشرين سنة من يومنا هذا (كما يتوقّع المُنْظَرُ المستقبلي وعالم الذكاء الاصطناعي راي كيرزويل Ray Kurzweil).

الطرف الثاني: هو أن الثقافة ممارسة بشرية تختصّ بالكائنات البشرية التي غادرت منطقة الحاجات البيولوجية البدائية (طبقاً لمُخَطِّط ماسلو Maslow في التراتبية الهرمية للحاجات الفردية)، وبلا شكّ فإنّ العلم هو القوّة الأساسيّة التي حرّزت الكائن البشريّ من عبء العمل الميكانيكيّ الرتيب ووفّرت له الكثير من الوقت والمال اللازمين لكلّ ممارسة ثقافية.



إصدارات إدارة البحوث



مُؤَسَّسَةُ الْمَلِكِ فَيْصَلِ الْخَيْرِيَّةُ
King Faisal Foundation

